ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У ШАСЦІ ТАМАХ

4

1917
1941

МІНСК
«НАВУКА І ТЭХНІКА»
1990

Рэдактары тома:
Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў

Рэцэнзенты тома:
кандыдаты архітэктуры Т. І. Чарняўская, Ю. А. Якімовіч,
кандыдаты мастацтвазнаўства А. К. Лявонава, М. Ф. Раманюк

Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. Т. 4: 1917—1941 гг./
Г 46 Рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш.; Рэд. тома Л. М. Дробаў, В. Ф. Шматаў.— Мн.: Навука і тэхніка, 1990.— 352 с.: іл.
ISBN 5-343-00157-2.
История белорусского искусства. Т. 4: 1917—1941 гг.

На вялікім фактычным матэрыяле ў томе паказваецца працэс зараджэння і станаўлення беларускага савецкага выяўленчага мастацтва. Аналізуюцца помнікі архітэктуры, скульптуры, творы жывапісу, графікі, дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Том ілюстраваны.

Разлічаны на мастацтвазнаўцаў, мастакоў, выкладчыкаў і студэнтаў мастацкіх навучальных устаноў, усіх, хто цікавіцца мастацтвам.

Г $\frac{4901000000-75}{М\ 316(03)-90}$ 162—89 ББК 85.1

ISBN 5-343-00157-2

УВОДЗІНЫ

Вялікая Кастрычніцкая сацыялістычная рэвалюцыя адкрыла новую эру ў гісторыі чалавецтва. Пачатая ў цэнтры Расіі, яна з кастрычніка 1917 г. да лютага 1918 г. распаўсюдзілася па ўсёй краіне. Ужо 25 кастрычніка (7 лістапада па н. ст.), адразу пасля атрымання тэлеграмы ад Петраградскага Ваенна-рэвалюцыйнага камітэта аб перамозе ўзброенага паўстання рабочых, рэвалюцыйных салдат і матросаў Петраграда, у Мінску пачаліся дэманстрацыі і мітынгі з патрабаваннямі пераходу ўлады да Саветаў. Улічваючы волю працоўных, Выканком Мінскага Савета выдаў загад № 1, якім аб'явіў аб пераходзе ўлады ў горадзе і наваколлі ў рукі народа. Рэвалюцыйныя салдаты, пралетарыят у саюзе з беднейшым сялянствам не далі буржуазіі задушыць рэвалюцыю, сарвалі спробы контррэвалюцыйнай стаўкі і штаба Заходняга фронту перакінуць войскі для падаўлення рэвалюцыі ў Петраградзе і Маскве. 1 студзеня 1919 г. быў абнародаваны Маніфест Часовага рабоча-сялянскага Савецкага ўрада Беларусі аб стварэнні Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі. Упершыню беларусы атрымалі дзяржаўнасць, шырокія магчымасці для ўсебаковага развіцця гаспадаркі, раскрыцця талентаў і творчых здольнасцей.

Вайна і вялізныя разбурэнні, нізкі агульнаадукацыйны ўзровень былі тым фонам, на якім рабіліся першыя крокі ў сферы фарміравання новай культуры. Рэвалюцыя выявіла магутную цягу працоўных да ведаў і вельмі важна было накіраваць гэту стыхію ў патрэбным кірунку, не даць ёй ператварыцца ў хаос, зберагчы масы ад хістанняў і зігзагаў, абумоўленых буржуазнымі і дробнабуржуазнымі ўплывамі. Што датычыць мастацкай палітыкі рабоча-сялянскай дзяржавы, то яна вызначалася абвешчаным Камуністычнай партыяй лозунгам: «Мастацтва — працоўным!»

Прынцыповым для развіцця беларускага выяўленчага мастацтва было пытанне аб адносінах да культурнай спадчыны. Партыя і Савецкі ўрад кіраваліся ў гэтым пытанні прынцыпам: прагрэс у культуры — гэта эстафета пакаленняў, дзе кожнае новае пакаленне развівае творчую энергію папярэдніх. У. І. Ленін неаднаразова падкрэсліваў, што «мы можам будаваць камунізм толькі з той сумы ведаў, арганізацый і ўстаноў, пры тым запасе чалавечых сіл і сродкаў, якія засталіся нам ад старога грамадства». «Пралетарская культура,— пісаў ён,— павінна з'явіцца заканамерным развіццём тых запасаў ведаў, якія чалавецтва выпрацавала пад гнётам капіталістычнага грамадства, памешчыцкага грамадства, чыноўніцкага грамадства. Усе гэтыя шляхі і дарожкі падводзілі і падводзяць, і працягваюць падводзіць да пралетарскай культуры...» [1]

Выключна важным было пытанне: што браць з культурнай спадчыны мінулага? У сувязі з гэтым У. І. Ленін падкрэсліваў: «...мы *з кожнай* нацыянальнай культуры бяром *толькі* яе дэмакратычныя і яе сацыялістычныя элементы, бяром іх *толькі* і *безумоўна* ў процівагу буржуазнай культуры, буржуазнаму нацыяналізму *кожнай* нацыі» [2].

У лістападзе 1917 г. у Народным камісарыяце асветы ствараецца Усерасійская калегія па справах музеяў і аховы помнікаў мастацтва і старыны. Урадавымі дэкрэтамі і пастановамі 1917—1918 гг. былі нацыяналізаваны буйнейшыя музеі і зборы помнікаў. 24 верасня 1918 г. друкуецца пастанова Саўнаркома, якая забараняе вываз за мяжу прадметаў асобага мастацкага і гістарычнага значэння. 5 кастрычніка 1918 г. Саўнарком выдаў дэкрэт «Аб рэгістрацыі, прыёме на ўлік і ахове помнікаў мастацтва і старыны» [3]. Нацыяналізаваліся прыватныя зборы і калекцыі, якія былі пакінуты на волю лёсу ў памешчыцкіх маёнтках і асабняках.

Вялікая ўвага надавалася захаванню мастацкіх каштоўнасцей і ў Беларусі. У 1919—1920 гг. было ўзята на ўлік больш 550 старынных сядзіб, каля 1000 прыватных калекцый, вялікая колькасць твораў мастацтва. У 1919 г. аддзел мастацтваў Літоўска-Беларускай Рэспублікі склаў спецыяльную праграму па ахове помнікаў мастацтва, распрацаваў праект устаноўкі помнікаў рэвалюцыйным дзеячам. 24 снежня 1923 г. СНК БССР прыняў пастанову аб абавязковай рэгістрацыі і ахове помнікаў мастацтва, старыны, народнага быту і прыроды, якія знаходзіліся ва ўласнасці ўстаноў, таварыстваў і прыватных асоб [4]. У ліпені 1926 г. СНК БССР аб'явіў дзяржаўнай уласнасцю 94 найбольш каштоўныя помнікі [5]. Пашыралася прапаганда мастацкай спадчыны, якая дапамагала працоўным засвойваць класічную спадчыну не механічна, не як калекцыю старыны, а крытычна, актыўна і творча.

У першыя гады рэвалюцыі старанна выяўляліся творчыя сілы. Аб вялізнай рабоце ў гэтым напрамку сведчыла адкрыццё на пачатку 20-х гадоў мастацкіх студый у Магілёве, Віцебску, Гомелі, Мінску і іншых гарадах, пры палітаддзелах многіх часцей Чырвонай Арміі, раскватараваных у беларускіх гарадах і мястэч-

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 301, 304—305.

[2] Там жа. Т. 24. С. 121.

[3] Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и крестьянского правительства (СУ РСФСР). 1918. № 73. С. 794.

[4] Советское законодательство о памятниках истории и культуры: Сб. документов и материалов (1917—1972 гг.). Мн., 1972. С. 35—36.

[5] Збор законаў і загадаў Рабоча-сялянскага ўрада Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі (ЗЗ БССР). 1926. № 28. Ст. 104.

ках. У пачатку 1921 г. Наркамасветы БССР узяў на ўлік усіх мастакоў і ўстанавіў парадак, згодна з якім савецкія грамадскія і прафсаюзныя арганізацыі павінны былі звяртацца з заказамі на выкананне мастацкіх работ у адпаведны пададдзел Наркамасветы. Мастак, такім чынам, атрымліваў заказ не ад прыватных асоб, а ад дзяржавы [6].

Адначасова разгарнулася шырокая папулярызацыя лепшых твораў мастацтва. У кастрычніку 1918 г. ваенны аддзел Цэнтральнага Выканаўчага Камітэта Савета рабочых, салдацкіх, сялянскіх і казацкіх дэпутатаў паведаміў ураду Беларусі аб «фарміраванні цэлага шэрага літаратурна-інструктарскіх паяздоў для культурна-асветнай, агітацыйнай і арганізатарскай работы на фронце і ў тыле» [7]. На Заходнім фронце дзейнічалі агітпаязды «Кастрычніцкая рэвалюцыя», які ўзначальваў М. І. Калінін, і імя У. І. Леніна. У 1919 г. палітаддзел Заходняга фронту аб'явіў конкурс на лепшы плакат, прысвечаны гадавіне Чырвонай Арміі, у якім удзельнічала больш за сорак мастакоў. Шырокае распаўсюджанне атрымала мастацтва плаката. Ужо тады вызначыліся такія яго найбольш каштоўныя рысы, як палітычная вастрыня, даходлівасць мастацкага вобраза, праўдзівасць. У плакаце знаходзіў адлюстраванне вобраз новага гаспадара краіны, будаўніка сацыялістычнага грамадства. Вялікая ўвага надавалася вобразу абаронцы рэвалюцыі — чырвонаармейцу, моцнаму духам, гатоваму на подзвіг у імя ідэалаў чалавека працы. Плённую справу рабіла і трапная сатыра «Вокнаў РОСТА», філіялы якіх былі створаны ў многіх гарадах краіны.

У лістападзе 1919 г. у Віцебску адбылася выстаўка твораў сучаснага жывапісу, якая з'явілася першай мастацкай выстаўкай у Беларусі пасля Кастрычніка. У тым жа годзе адбылася выстаўка ў Бабруйску, а затым і ў некаторых іншых гарадах рэспублікі. Газета «Звезда» 19 чэрвеня 1923 г. пісала: «Выяўленчае мастацтва — не раскоша... яно — неад'емная частка нашай пралетарскай культуры... Пачынаючы з ніжэйшых школ, выяўленчае мастацтва павінна быць абавязковым, правільна і сур'ёзна пастаўленым прадметам побач з іншымі дысцыплінамі, якія мы вывучаем». Ставілася пытанне аб адкрыцці новых школ малявання, жывапісу, скульптуры і прыкладнога мастацтва.

У 1923 г. у Віцебску на базе Народнай мастацкай школы і мастацка-практычнага інстытута ствараецца мастацкі тэхнікум, які стаў сапраўднай кузняй кадраў беларускага выяўленчага мастацтва. З тэхнікума выйшла нямала вядомых дзеячаў выяўленчага мастацтва, у ліку якіх А. Бембель, З. Азгур, Я. Зайцаў, В. Цвірка, А. Глебаў, У. Сухаверхаў, С. Селіханаў, К. Касмачоў, Н. Воранаў, А. Паслядовіч, П. Масленікаў, Я. Красоўскі, А. Мазалёў, А. Волкаў, Р. Кудрэвіч і інш. Многія беларускія мастакі і скульптары атрымалі адукацыю ў вышэйшых навучальных установах Масквы і Ленінграда.

У стварэнні новага мастацтва рашаючай стала жывая творчасць мас у цесным саюзе з прафесійнымі майстрамі. Да першай гадавіны Чырвонай Арміі на плошчы Свабоды ў Мінску быў узведзены помнік салдату-рэвалюцыянеру (скульпт. М. Цэханоўскі). 1 мая 1919 г. у Віцебску каля Дварца Працы адбылося адкрыццё помніка-бюста К. Маркса (скульпт. К. Заліта), пазней — бюста К. Лібкнехта (скульпт. Д. Якерсон). У 1925 г. была арганізавана першая Усебеларуская мастацкая выстаўка, якая стала значнай падзеяй у жыцці рэспублікі. Яна выявіла патрэбу ў згуртаванні мастац-

---

[6] Звезда. 1921. 11 февр.

[7] ЦДАКР БССР, ф. 4, воп. 1, спр. 96, л. 140.

кіх сіл рэспублікі. У рэзалюцыі ЦК РКП(б) «Аб палітыцы партыі ў галіне мастацкай літаратуры» ад 18 чэрвеня 1925 г. выказана думка аб свабодным спаборніцтве «розных груповак і плыней... Усякае іншае рашэнне пытання было б казённа-бюракратычным псеўдарашэннем» [8]. Вясной 1927 г. пачало дзейнічаць Беларускае аб'яднанне мастакоў. Філіялы яго знаходзіліся ў Віцебску, Гомелі, а таксама ў Маскве і Ленінградзе. Мастакі, якія ставілі перад сабой задачу актыўна адлюстроўваць савецкую рэчаіснасць, аб'ядналіся ў Рэвалюцыйную арганізацыю мастакоў Беларусі (РАМБ). Гэта былі першыя спробы згуртавання мастацкіх сіл. Важным крокам у гэтым кірунку з'явілася Усебеларуская канферэнцыя мастакоў, якая адбылася ў 1931 г. У 1933 г. быў створаны аргкамітэт Саюза мастакоў БССР, а ў снежні 1938 г. адбыўся 1-ы з'езд мастакоў рэспублікі.

Школа беларускага савецкага мастацтва складвалася на багацейшых традыцыях. На Беларусі пасля рэвалюцыі працавала шмат рускіх мастакоў-рэалістаў. Яны сталі выкладчыкамі многіх толькі што створаных мастацкіх школ і студый, аказвалі вялізную дапамогу ў фарміраванні новай нацыянальнай мастацкай інтэлігенцыі. Складваўся новы творчы метад, у аснове якога было праўдзівае, гістарычна канкрэтнае адлюстраванне рэчаіснасці ў яе рэвалюцыйным развіцці. З кожным годам паглыбляўся змест твораў мастацтва. Пашыралася кола тэм, расло майстэрства беларускіх мастакоў. Калі ў 20-я гады ў распрацоўцы тэмы сацыялістычнай працы і быту народа рабіліся толькі першыя крокі, то ў 30-я гады яна стала галоўнай у мастацтве. Шырока адлюстроўваліся новая рэчаіснасць, новыя адносіны да працы свабоднага ад эксплуатацыі чалавека. Ствараючы вобразы герояў рэвалюцыі, воінаў і камандзіраў, актыўных удзельнікаў мірнага будаўніцтва, мастакі раскрывалі тое новае і тыповае, што нараджалася і развівалася ў савецкім грамадстве.

Мастацтва ўваходзіла ў жыццё і быт народа. Значную работу ў гэтым кірунку вяла Дзяржаўная карцінная галерэя БССР (адкрыта ў 1939 г.), аснову калекцыі якой склалі творы беларускіх мастакоў, а таксама вырабы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якія да Кастрычніцкай рэвалюцыі знаходзіліся ў прыватнай уласнасці буйных магнатаў. Усе мастацкія сродкі ставіліся на службу інтарэсам новага грамадства. Буйны крок у сваім развіцці зрабіла і беларуская архітэктура, што знайшло адлюстраванне ва ўзвядзенні шэрага грамадскіх будынкаў, жылых кварталаў і пасёлкаў, фабрык і заводаў.

Безумоўным з'яўлялася і тое, што беларускае савецкае мастацтва ў 1920—1930-х гадах перажыло няамала хвароб і цяжкасцей, у тым ліку звязаных з дзейнасцю Пралеткульта, фармалістычнымі адхіленнямі, а таксама з пранікненнем натуралізму, калі, нягледзячы на знешняе жыццёвае падабенства, уяўную праўдзівасць, творы не з'яўляліся дзейснымі, не краналі душу, калі дробная і плоская натуралістычная «праўда» прадстаўляла як «праўда» павярхоўнай фіксацыі выпадковых рыс, рэчаў, як «праўда» нежывога злепка, знешняга «падабенства», якое можна параўнаць з фатаграфічным адлюстраваннем. Пад лозунгам барацьбы супраць рэлігіі быў знішчаны цэлы шэраг помнікаў архітэктуры і мастацтва. Грубыя скажэнні дапушчаны ў рэалізацыі ленінскіх патрабаванняў аб адносінах партыі да інтэлігенцыі, якая на сабе ва ўсёй сваёй жорсткасці адчула сталінскія рэпрэсіі і безумоўнасць у патрабаваннях праслаўлення «правадыра ўсіх народаў». Але, нягледзячы на ўсё гэта,

[8] КПСС о культуре, просвещении и науке: Сб. документов. М., 1963. С. 154.

працэс развіцця мастацтва не спыняўся. Беларускія мастакі славілі чалавека працы, выкарыстоўваючы вялікі арсенал характэрных для таго часу выразных сродкаў. Іх наватарства праяўлялася ў здольнасці паэтычна адлюстроўваць характэрныя для тых гадоў рысы, адклікацца на надзённыя пытанні сучаснасці.

* * *

Многія пытанні і праблемы развіцця беларускага савецкага мастацтва 1920—1930-х гадоў атрымалі асвятленне ў працах беларускіх даследчыкаў: М. А. Арловай — «Искусство Советской Белоруссии» (М., 1960), М. С. Кацара — «Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі» (Мн., 1960), П. В. Масленікава — «Беларускі савецкі тэматычны жывапіс» (Мн., 1962), І. М. Ялатамцавай — «Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры» (Мн., 1974), В. Ф. Шматава — «Беларуская графіка. 1917—1941 гг.» (Мн., 1975), «Сучасная беларуская графіка» (Мн., 1979), Л. М. Дробава — «Живопись Советской Белоруссии (1917—1975)» (Мн., 1979), А. Я. Місюк — «Белорусская советская портретная живопись. 1917—1967 гг.» (Мн., 1986) і інш. Апрача манаграфій і брашур асобных аўтараў выдадзены калектыўныя працы, у якіх аналізуюцца пытанні фарміравання і развіцця беларускай савецкай мастацкай школы. Шэраг змястоўных артыкулаў па праблематыцы беларускага выяўленчага мастацтва надрукаваны ў «Весцях Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук», у часопісе «Мастацтва Беларусі», газеце «Літаратура і мастацтва».

Чацвёрты том «Гісторыі беларускага мастацтва» — вынік працы многіх даследчыкаў. Яго аўтарамі з'яўляюцца член-карэспандэнт АН БССР доктар гістарычных навук С. В. Марцэлеў, доктар мастацтвазнаўства Л. М. Дробаў, кандыдаты мастацтвазнаўства П. А. Карнач, Л. Г. Лапцэвіч, П. В. Масленікаў, Л. Д. Налівайка, У. І. Пракапцоў, Э. А. Петэрсон, Я. М. Сахута, В. В. Цярашчатава, В. В. Шамшур, В. Ф. Шматаў, кандыдат архітэктуры А. А. Воінаў, навуковы супрацоўнік Д. С. Трызна, мастак А. А. Марачкін. Бібліяграфію падрыхтаваў кандыдат мастацтвазнаўства П. А. Карнач, ілюстрацыі падабраў кандыдат мастацтвазнаўства В. І. Жук, імянны паказальнік зрабіла навуковы супрацоўнік Д. С. Трызна.

Том падрыхтаваны супрацоўнікамі аддзела выяўленчага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР сумесна з прадстаўнікамі іншых мастацкіх устаноў рэспублікі пад кіраўніцтвам доктара мастацтвазнаўства Л. М. Дробава.

Глава I

МАСТАЦТВА Ў ГАДЫ ГРАМАДЗЯНСКАЙ ВАЙНЫ І ІНШАЗЕМНАЙ ВАЕННАЙ ІНТЭРВЕНЦЫІ

Беларускае мастацтва першага паслякастрычніцкага перыяду (1917—1920) уяўляе сабой цікавую і даволі складаную з'яву. Складанасць яго даследавання і вывучэння звязана перш за ўсё з тымі палітычнымі і мастацкімі працэсамі, якія адбываліся як у самой Беларусі, так і за яе межамі — у Петраградзе, Маскве, Смаленску, Вільні.

Вядома, што літоўскі горад Вільня разам з Віцебскам і Оршай уваходзіў у склад Заходняй вобласці. Што датычыцца Петраграда і Масквы, то іменна там былі створаны першыя беларускія гурткі, навуковыя і мастацкія таварыствы. З Петраграда лідэры Пралеткульта і авангарда прывозілі ў Беларусь свае новыя рэвалюцыйныя тэорыі, стваралі тут школы, вялі пошукі новых форм у новым, рэвалюцыйным мастацтве. Мастацтву адкрываўся шлях да сапраўднага дэмакратызму.

Справа ў тым, што з пачатку першай сусветнай вайны тэрыторыя Беларусі з'яўлялася прыфрантавой паласой. Нямецкімі войскамі былі акупіраваны ўсе паветы Гродзенскай, Лідскі і частка Дзісенскага павета Віленскай, большая палова Навагрудскага і Пінскага паветаў Мінскай губерняў, што склала прыблізна чацвёртую частку ўсёй тэрыторыі Беларусі [1].

У гады грамадзянскай вайны і іншаземнай інтэрвенцыі Беларусь зноў аказалася на пярэднім краі ўзброенай барацьбы са з'яднанымі сіламі ўнутранай і знешняй контррэвалюцыі. У лютым 1918 г. германскія полчышчы ўварваліся ў межы Савецкай Расіі, захапілі большую частку тэрыторыі Беларусі. Цэнтральныя савецкія ўстановы з Мінска былі эвакуіраваны ў Смаленск.

Самаадданая барацьба Чырвонай Арміі і працоўных супраць нямецкіх захопнікаў, а таксама рэвалюцыя ў

[1] Победа Советской власти в Белоруссии. Мн., 1967. С. 102.

Германіі, якая пачалася ў лістападзе 1918 г., прымусілі нямецкіх акупантаў пакінуць занятыя тэрыторыі савецкіх рэспублік. Чырвоная Армія ва ўзаемадзеянні з партызанамі цясніла нямецкія войскі, вызваляючы адзін за адным гарады і вёскі Беларусі. Савецкая ўлада аднаўлялася на ўсёй тэрыторыі Беларусі.

30—31 снежня 1918 г. на VI Паўночна-Заходняй абласной канферэнцыі РКП(б) у Смаленску была прынята рэзалюцыя аб абвяшчэнні БССР. У ёй гаварылася аб тым, што тэрыторыя БССР складаецца ў межах губерняў: Мінскай, Смаленскай, Віцебскай, Магілёўскай, Гродзенскай. 1 студзеня 1919 г. быў апублікаваны Маніфест Часовага рабоча-сялянскага ўрада Беларусі. Гэты дзень стаў днём утварэння БССР [2].

Гэта вялікая гістарычная падзея ў жыцці беларускага народа была азмрочана новым нашэсцем імперыялістаў. Загаварыла гарматамі Антанта, якая не магла прымірыцца з існаваннем Савецкай улады ў Расіі. У гэтых умовах узнікла неабходнасць аб'яднання сіл братніх народаў-суседзяў. 27 лютага 1919 г. у Вільні на першым сумесным пасяджэнні ЦВК Літвы і Беларусі была ўтворана Літоўска-Беларуская Савецкая Сацыялістычная Рэспубліка.

У лютым 1919 г. пачалося інспіраванае Антантай нашэсце войск буржуазнай Польшчы. Ізноў беларуская зямля, апаленая агнём імперыялістычнай вайны, стала арэнай гераічнай барацьбы Чырвонай Арміі з іншаземнай ваеннай інтэрвенцыяй. Усе гэтыя акалічнасці вызначылі асаблівасці развіцця беларускага савецкага мастацтва ў гады іншаземнай інтэрвенцыі.

Беларусь воляй лёсу стала фарпостам барацьбы супраць міжнароднай рэакцыі. Але і ў гэты перыяд ажыццяўляюцца многія арганізацыйныя мерапрыемствы, якія садзейнічалі паступоваму наладжванню культурнага і мастацкага жыцця. Здзяйсненню мерапрыемстваў партыі і Савецкага ўрада дапамагала Чырвоная Армія.

У 1920 г. у якасці камандуючага войскамі Заходняга фронту ў Беларусь быў накіраваны М. М. Тухачэўскі. Трэба адзначыць, што з гэтага моманту пачынаецца вялікі грамадзянскі акт Чырвонай Арміі ў справе выратавання помнікаў мастацтва беларускага народа. Перш за ўсё была звернута ўвага на архітэктурныя помнікі, якія знаходзіліся ў жудасным становішчы. Прадухіліць грабежніцтва і вываз за межы рэспублікі каштоўных гістарычных і культурных помнікаў — вось задача, якую ставіў М. М. Тухачэўскі. Пры яго ўдзеле быў распрацаваны загад аб стварэнні спецыяльнага аддзела па ўліку і ахове помнікаў мастацтва Беларусі, да работы ў якім былі запрошаны спецыялісты, меўшыя вопыт работы. Так, на пасаду загадчыка аддзела быў прызначаны Л. Замкоў (супрацоўнік Наркамасветы Беларусі па справах аховы помнікаў, кіраваў гістарычным музеем у Мінску), на пасаду намесніка — М. Сыркін (кіраўнік мастацка-археалагічнага пададдзела Наркамасветы Беларусі) [3]. Аддзел актыўна праводзіў у жыццё адзін з першых дэкрэтаў Савецкай улады аб ахове помнікаў мастацтва. Былі ўзяты на ўлік помнікі архітэктуры такіх гістарычных ансамбляў і забудоў, як Нясвіж, Мір, Мінск і інш. Яркім прыкладам правядзення ў жыццё культурнай праграмы партыі з'яўляецца загад Навагрудскага рэўкома ад 16 верасня 1920 г. аб захаванні дома, у якім

[2] Победа Советской власти в Белоруссии. С. 468.

[3] Жуков Ю. Сбережение памятников культуры в полосе Западного фронта (1920) // Военно-исторический журнал. 1983. № 3. С. 82.

жыў і тварыў вялікі польскі паэт Адам Міцкевіч [4].

У жніўні 1920 г. у Мінск прыбылі мастакі П. Кіселіс, загадчык Маскоўскага ваенна-гістарычнага музея П. Нязнамаў і мастацтвазнаўца А. Філіпаў, накіраваныя аддзелам музеяў і аховы помнікаў мастацтва Наркамасветы РСФСР для азнаямлення са становішчам спраў і неабходнасцю дапамогі. Пры іх удзеле праводзіўся ў жыццё загад М. М. Тухачэўскага, складаліся планы далейшых даследаванняў беларускай архітэктуры і мастацтва.

У вызваленых ад акупантаў беларускіх гарадах і вёсках пры непасрэдным удзеле палітаддзелаў Чырвонай Арміі адкрываліся народныя універсітэты, дамы культуры з гурткамі мастацкай самадзейнасці. Агітатарам-чырвонаармейцам былі выдадзены спецыяльныя інструкцыі аб правядзенні культурна-асветнай работы. У інструкцыі растлумачвалася, як дэкарыраваць сцэну, афармляць інтэр'ер і інш. «Агітпункты,— пісалася ў адной з інструкцый,— гэта прапаганда мастацкімі формамі і вобразамі ідэй савецкага будаўніцтва і папулярызацыя пралетарскага выяўленчага мастацтва» [5]. Вялася работа па мастацкаму афармленню і абсталяванню агітпунктаў, па стварэнню стэндаў, плакатаў, тэлеграм РОСТА, па палітычным выхаванні чырвонаармейцаў і насельніцтва. Праходзілі з'езды загадчыкаў агітпунктаў Заходняга фронту (1920), дзе на парадку дня адным з пунктаў значылася мастацкае дэкарыраванне [6]. Праводзіліся конкурсы на лепшае афармленне агітпункта.

Значны ўклад у справу агітацыі, прапаганды, прыцягнення людзей да спраў і задач рэвалюцыі ўнеслі агітпаязды «Кастрычніцкая рэвалюцыя», імя У. І. Леніна, якія былі абсталяваны кінаперасоўкамі, літаратурай, плакатамі. Напрыклад, аб асветніцкай дзейнасці агітпоезда «Кастрычніцкая рэвалюцыя», якім кіраваў М. І. Калінін, гаворыць той факт, што ў лютым 1919 г. з яго складоў насельніцтву Мінска было выдадзена 15 тыс. кніг, брашур, лістовак [7].

Чырвоная Армія згуртоўвала таленты. Аб гэтым сведчыць актыўная агітацыйная работа, якую шырока разгарнулі Палітычнае ўпраўленне Заходняга фронту, палітаддзелы акругі і армій. Патрабаваліся графікі, дэкаратары, плакатысты. Мастацка-агітацыйныя майстэрні Палітычнага ўпраўлення Заходняй арміі, ЗахфронтРОСТА і іншыя былі ўкамплектаваны галоўным чынам маладымі мастакамі, якія ўступілі ў Чырвоную Армію добраахвотна. У Смаленскім абласным архіве захоўваюцца спісы членаў Смаленскага саюза работнікаў мастацтва, якія супрацоўнічалі з палітаддзелам Чырвонай Арміі Заходняга фронту. Тут мы бачым прозвішчы С. Эйзенштэйна (будучы вядомы дзеяч савецкага кінематографа), У. Штраніха (мастак-плакатыст, кіраваў студыяй выяўленчага мастацтва Дома асветы пададдзела Заходняй ваеннай акругі), А. Марыкса (будучы вядомы мастак-сцэнограф беларускага тэатра), К. Елісеева (у будучым мастак часопіса «Крокодил», працаваў у Мінску да 1921 г.), М. Цэханоўскага (графік, удзельнічаў у рабоце Наркамасветы Беларусі), В. Стржэмінскага (жывапісец, удзельнічаў у рабоце палітаддзела Наркамасветы Беларусі, у 20-х гадах выехаў у Польшчу), І. Вайткова (кіраваў мастацкімі

---

[4] Жуков Ю. Сбережение памятников культуры в полосе Западного фронта (1920) // Военно-исторический журнал. 1983. № 3. С. 82.

[5] Инструкция партийным ячейкам красноармейской части и тыла. Смоленск: изд. Политштаба Лит.-Бел. Армии. 1919.

[6] ЦДАКР БССР, ф. 42, воп. 1, спр. 36 (3), л. 516.

[7] Агитпоезда ВЦИК. М., 1920.

майстэрнямі Палітаддзела, затым Домам чырвонаармейца ў Мінску) і іншых мастакоў Петраграда, Масквы, Мінска, Бабруйска, Віцебска. У майстэрні Захфронту (1920) працавалі С. Мурашоў, В. Літко, Ф. Лабрэнц, М. Волкаў, Б. Рыбчанкоў, І. Гамадзейшчыкаў, М. Кунін, М. Дармідонтаў і інш.

У ліпені 1920 г. штаб Заходняга фронту са Смаленска пераехаў у Мінск. У поўным складзе былі пераведзены сюды і мастацкія майстэрні Палітычнага ўпраўлення Заходняй арміі і ЗахфронтРОСТА, а таксама тэатральная трупа Палітупраўлення фронту, якой кіраваў мастак К. Елісееў. Тут па прапанове члена Мінскага рэўваенсавета Ю. Мархлеўскага яны распісвалі вагоны агітпаяздоў, якія адпраўляліся на фронт. Восенню 1920 г. майстэрні ЗахфронтРОСТА вярнуліся ў Смаленск і пасля заключэння перамір'я былі расфарміраваны. Большасць мастакоў гэтай групы былі адкамандзіраваны ў вышэйшыя мастацкія ўстановы Масквы і Петраграда [8].

Пэўны ўплыў на мастацкія працэсы, якія адбываліся ў Беларусі, аказвалі Смаленскі Пралеткульт і Смаленскае аддзяленне Усерасійскага саюза работнікаў мастацтва, дзейнасць якіх праходзіла ў цеснай сувязі з палітаддзеламі Заходняга фронту, а таксама аддзелам народнай асветы Заходняй вобласці.

З сакавіка да студзеня 1919 г. Смаленск з'яўляўся цэнтрам Заходняй вобласці (да выгнання нямецкіх інтэрвентаў і ўтварэння Беларускай ССР). Тут выходзіла газета «Звезда» — орган Камуністычнай партыі Беларусі і часопіс «Зори» (1918, № 1—8), які выдаваў аддзел народнай асветы Заходняй вобласці. Часопіс друкаваў агляды дзейнасці ўрада і грамадскіх арганізацый па ахове і даследаванню помнікаў старажытнасці ў Заходняй вобласці. Дарэчы, іменна са старонак гэтага часопіса мы даведаліся аб тым, што ў 1918 г. мастацка-археалагічным пададдзелам Заходняй вобласці быў выдадзены плакат з заклікам да грамадзян ахоўваць помнікі старажытнасці як агульнанародны здабытак [9].

Таварыства смаленскіх мастакоў спрыяла кансалідацыі творчых сіл горада. На выстаўках 1918—1919 гг. экспанаваліся творы ўдзельнікаў розных арганізацый горада — майстэрань палітаддзела, студыі выяўленчага мастацтва Пралеткульта. Цікава, што сярод экспанатаў дэкаратыўна-прыкладнога і народнага мастацтва знаходзіліся ўзоры беларускага і рускага мастацтва XVIII—XIX стст. з прыватных калекцый мясцовых збіральнікаў У. Дабравольскага, Т. Клятновай, А. Архангельскага. Акрамя таго, мастацтвазнаўца і гісторык мастацтва І. Баршчэўскі (член-карэспандэнт Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў быў запрошаны супрацоўнікам у Смаленскі абласны музей «Рускія старажытнасці») і майстар-рэзчык А. Зіноўеў прапанавалі гледачам копіі старажытных смаленскіх царкоўных роспісаў, разьбы па дрэве [10].

Дзейнасць Таварыства смаленскіх мастакоў і Смаленскага Пралеткульта была падпарадкавана задачам ваеннага часу: агітацыйнымі сродкамі дапамагаць барацьбе супраць знешніх і ўнутраных ворагаў. Кіраўніцтва Смаленскім Пралеткультам ажыццяўляў галоўны рэдактар «Звезды» В. Г. Кнорын, які прымаў актыўны ўдзел у рабоце канферэнцый Пралеткульта, выступаў з артыкуламі на тэмы мастацтва. Абмеркаванні, дыскусіі, якія праходзілі на пасяджэннях Пралеткульта, разгор-

[8] Художники земли Смоленской. Л., 1976. С. 81.

[9] Зори. 1918. № 7—8. С. 24.

[10] Известия исполнит. комитета Совета Западной обл. и Смоленского Совета. 1918. 31 мая.

тваліся ў той час па розных пытаннях: аб ролі мастацтва ў новую рэвалюцыйную эпоху, аб пралетарскім мастацтве, аб стылях афармлення гарадоў Заходняй вобласці да святкавання 1-й гадавіны Вялікага Кастрычніка. Іменна на адным з такіх пасяджэнняў было прынята рашэнне аб выдачы на афармленне Віцебска 10 000 руб., Оршы — 3000 руб.[11]

Ужо па першай канферэнцыі была прынята праграма Смаленскага Пралеткульта, у якой абвяшчаліся канкрэтныя мэты і задачы арганізацыі: «арганізоўваць растлумачальныя экскурсіі ў музеі і на выстаўкі, наладжваць лекцыі і экскурсіі па ўсіх пытаннях, якія датычаць мастацтва, знаёміць працоўныя масы з вялікімі творамі буржуазнага мастацтва як у галіне літаратуры, так і ў галіне жывапісу і музыкі» [12].

Па ініцыятыве Смаленскага Пралеткульта ў горадзе было адкрыта некалькі студый выяўленчага мастацтва ў Палацы працы. Да кіраўніцтва і выкладання ў студыях былі запрошаны мастакі розных творчых напрамкаў, якія спрабавалі сябе ў сучасных і традыцыйных стылях: Ч. Стэфанскі, П. Лаленкоў, Б. Цапенка, У. Штраніх, Н. Яблонскі, Б. Рыбчанкоў. Дарэчы, у адной са студый займалася Н. Хадасевіч (Надзя Лежэ), будучы вядомы дзеяч культуры, якая шмат зрабіла для ўмацавання беларуска-французскіх культурных сувязей, ініцыятар стварэння шэрага выставак французскіх мастакоў XIX—XX стст. у Беларусі, падараваўшая сваёй радзіме калекцыю матэрыялаў па заходнееўрапейскаму мастацтву. Пазней у сваіх успамінах Н. Хадасевіч пісала аб тым, якое моцнае ўражанне аказалі па яе лекцыі К. Малевіча, які прыязджаў у 1920 г. з Віцебска па запрашэнню кіраўнікоў Пралеткульта [13]. Прыязджаў у Смаленск і Л. Лісіцкі, які выконваў заказы на афармленне інтэр'ераў горада, стварэнне каляровых агітацыйных пано.

У гэтыя гады ідэі канструктывізму, супрэматызму, кубізму і да т. п. прыцягвалі да сябе ўвагу грамадскасці. Адбываўся працэс кансалідацыі творчых сіл розных напрамкаў. Бурлівае і аптымістычнае мастацкае жыццё тых гадоў дае нам яскравы прыклад таго, як з мноства напрамкаў, стыляў, школ, такіх непадобных адна на адну і нават узаемавыключаючых, складвалася адно вялікае цэлае — мастацтва 20-х гадоў. Самі мастакі актыўна прапагандавалі новыя ідэі мастацтва. Мы можам прыгадаць вялікую колькасць прыкладаў стварэння школ, студый, правядзення дыскусій, лекцый і г. д. Так, у 1920—1923 гг. у Смаленску працавала студыя пад кіраўніцтвам маскоўскіх мастакоў В. Стржэмінскага і А. Кобры. Пошук новых форм, стварэнне новага прасторавага асяроддзя, эксперыменты з матэрыяламі прыводзілі гэтых мастакоў да канструктывізму і супрэматызму. Пазней іх ідэі і пошукі сталі асновай для пачатку распрацовак у галіне дызайну.

Першыя студыі пралетарскага мастацтва патрабавалі новай метадалогіі, што з'яўлялася прамым вынікам тых новых мэт і задач, якія паўсталі перад мастацтвам. І такая работа вялася. Так, ужо ў 1918 г. на старонках часопіса «Журнал отдела народного образования Западной области» (1918, № 7, 8) была абвешчана праграма новай рэвалюцыйнай школы мастацтва: «Садзейнічаць выяўленню новага свабоднага пралетарскага мастацтва, даць магчымасць авалодаць здабыткам выяўленчага мастацтва былых эпох, перанясенне ў жыццё і мастацтва пралетарскіх прынцыпаў (выяўленне форм

---

[11] Известия исполнит. комитета Совета Западной обл. и Смоленского Совета. 1918. 26 сент.
[12] Там жа. 1918. 4 авг.
[13] Дубенская Л. Рассказывает Надя Леже. Мн., 1983. С. 31.

новай пралетарскай архітэктуры, дэкаратыўнага жывапісу — тэатр, пралетарскія святы, архітэктура, прыкладное мастацтва), захаванне мастацкіх набыткаў пралетарыяту — узораў пралетарскай мастацкай творчасці, гістарычных помнікаў мастацтва былых гадоў».

Сапраўды, зыходзячы з прапанаваных задач і мэт, можна гаварыць аб тым, што кіраўнікі смаленскага Пралеткульта не адмаўлялі ўсёй старажытнай культуры дакастрычніцкага часу, але прызнавалі яе ролю толькі ў агульнапазнавальных момантах.

Кіраўнік смаленскага Пралеткульта В. Г. Кнорын таксама падтрымліваў некаторыя прынцыпы ідэолагаў Пралеткульта. Так, на адным з пасяджэнняў, растлумачваючы платформу новага пралетарскага мастацтва, ён імкнуўся сфармуляваць свае погляды іменна з гэтых пазіцый: «Народ і пралетарыят — не адно і тое ж. Пытанне павінна быць пастаўлена аб класавым пралетарскім мастацтве. Старажытнагрэчаская культура таксама была класавай культурай пануючых багацеяў, тое самае можна сказаць і пра мастацтва іншых краін і народаў. У сённяшнюю эпоху мастацтва павінна быць класавым» [14].

У звароце да смаленскіх мастакоў ён заклікаў: «І калі ў кім-небудзь прыкметна імкненне да святла і жыццёвасці, мы — прыхільнікі класавага пралетарскага мастацтва вітаем іх як пракокаў будучага» [15]. В. Г. Кнорын лічыў, што старая культура, якая складвалася ва ўмовах эксплуататарскага ладу, наскрозь прасякнута рэакцыйнымі ідэямі аб маральнай перавазе багатых над беднымі. Таму ва ўмовах новага ладу яна будзе аказваць свой разлагаючы ўплыў [16].

Вядома, што пазіцыя Пралеткульта ў адносінах да культурнай спадчыны супрацьпастаўлялася пазіцыі партыі. Крытыкуючы памылковыя нігілістычныя пазіцыі пралеткультаўцаў, У. І. Ленін падкрэсліваў, што «толькі дакладным веданнем культуры, створанай усім развіццём чалавецтва, толькі перапрацоўкай яе можна будаваць пралетарскую культуру — без такога разумення нам гэтай задачы не вырашыць» [17].

У гэтыя гады ў мастацтве Беларусі асабліва моцна разгарнулася барацьба розных мастацкіх плыней, груповак, напрамкаў. Гэтаму спрыяла тое, што ў якасці ўпаўнаважаных Пралеткульта, эмісараў ад аддзелаў выяўленчага мастацтва ў Беларусь прыязджалі актыўныя барацьбіты за новае, «рэвалюцыйнае» мастацтва, авангардысты — носьбіты новых тэорый «вытворчага мастацтва»: футурысты, супрэматысты, кубісты. Вынікам гэтага наплыву ў Мінск, Віцебск, Смаленск з'явілася барацьба за права быць першым у новым, рэвалюцыйным мастацтве. Такім чынам, адкрываўся яшчэ адзін фронт барацьбы — ідэалагічны — паміж прадстаўнікамі рэалістычнага мастацтва, мадэрнізму і новых плыней, якіх яшчэ не ведала мастацтва.

У пачатку 1919 г. у Мінск прыбыў упаўнаважаны па справах аховы помнікаў ад Петраградскага аддзела Наркамасветы мастацтвазнаўца Ус. Дзмітрыеў (былы супрацоўнік часопіса «Аполлон»). Ён правёў даследаванні помнікаў мастацтва фактычна ва ўсіх раёнах Беларусі, склаў інструкцыі, вопісы сабраных каштоўнасцей. На старонках

---

[14] Известия исполнит. комитета Совета Западной обл. и Смоленского Совета. 1918. 12 июня.

[15] Звезда. 1919. 27 февр.

[16] Павлюченков А. С. Партия, революция, искусство (1917—1927 гг.). М., 1985. С. 42.

[17] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 304.

беларускіх газет з'явілася некалькі яго артыкулаў па пытаннях аховы помнікаў і стварэння сховішчаў [18]. У хуткім часе Ус. Дзмітрыеў узначаліў аддзел выяўленчага мастацтва Наркамасветы Беларусі, стварыў пры аддзеле мастацка-вытворчыя майстэрні, марыў аб мастацкім часопісе, аб правядзенні ў жыццё сваіх ідэй «масавага камунальнага мастацтва». Іменна Мінск, па яго задуме, павінен быў стаць пачаткам гэтага руху.

Аб'явіўшы сябе праціўнікам станковага жывапісу ў карысць «вытворчага мастацтва», Ус. Дзмітрыеў актыўна ажыццяўляў на справе сваю ідэю стварэння «новага матэрыяльнага-эстэтычнага асяроддзя». У артыкуле «Беларускі аддзел выяўленчага мастацтва», які быў надрукаваны на старонках цэнтральнага часопіса футурыстаў і авангардыстаў «Искусство» (1919, № 18), Ус. Дзмітрыеў рапартаваў аб выніках работы ў гэтым напрамку. У прыватнасці, паведамляў аб стварэнні спецыяльных мастацка-вытворчых майстэрань, што імі зроблена ў першую чаргу і што належыць зрабіць у далейшым.

Вялікую дапамогу свайму сябру і паплечніку аказвалі яго аднадумцы М. Цэханоўскі і В. Стржэмінскі — петраградскія мастакі, выхаванцы Маскоўскага вучылішча жывапісу, скульптуры і дойлідства. Пасля пераезду беларускага ўрада ў Бабруйск М. Цэханоўскі змяніў Ус. Дзмітрыева на пасадзе загадчыка аддзела. Талент арганізатара праявіўся ў М. Цэханоўскага ў час арганізацыі Першай дзяржаўнай выстаўкі рамеснікаў і мастакоў, якая была наладжана ў Бабруйску. Урачыстае адкрыццё выстаўкі 22 чэрвеня 1919 г., агітацыйна-прапагандысцкая рэклама садзейнічалі яе поспеху. Выстаўку наведала амаль усё насельніцтва горада [19]. Выстаўка складалася з некалькіх аддзелаў: творы музея, дзіцячыя малюнкі, творы самадзейных мастакоў, а таксама прафесійных. У прыватнасці, экспанаваліся графічныя аркушы Я. Драздовіча з элементамі новай рэвалюцыйнай сімволікі, новыя геральдычныя выявы, сімвалы маладой рэспублікі. Дарэчы, у ліпені 1919 г. выстаўку наведаў старшыня ЦВК М. І. Калінін.

На некаторы час Бабруйск стаў месцам тэматычнага дыспуту і выстаўкі пад назвай «Рэвалюцыйнае мастацтва», у якой прынялі ўдзел мастакі-авангардысты А. Касцялянскі з Бабруйска, А. Кітаеў са Смаленска, з Петраграда — М. Цэханоўскі і В. Стржэмінскі. Свята мастацтва праходзіла ў гарадскім парку, што давала магчымасць ахапіць агітацыйнай прапагандай новага рэвалюцыйнага мастацтва даволі значную колькасць жыхароў горада [20].

Рэвалюцыйныя працэсы ўзрушылі мастацкія сілы Гомельшчыны, якая разам з далучанымі да яе паветамі Мінскай і Чарнігаўскай губерняў уяўляла даволі шырокае поле дзейнасці. Акрамя таго, у канцы 1919 г. губернскі цэнтр з Магілёва перамясціўся ў Гомель.

У адрозненне ад іншых гарадоў Гомель не стаў цэнтрам футурызму і «левага» мастацтва. Галоўнае для гомельскіх мастакоў было ў пошуках новых жанраў і відаў агітацыйнага мастацтва. Напрыклад, распрацоўваліся эскізы агульнага афармлення горада з выкарыстаннем зеляніны, плакатаў, распісных каляровых шароў, малых архітэктурных форм.

У спісах членаў Гомельскага саюза работнікаў мастацтва значыліся А. Гефтэр (графік-плакатыст),

[18] Дмитриев Вс. Об организации хранилищ // Звезда. 1919. 26 февр.

[19] Губернский отдел в Минске // Искусство. 1919. № 23. С. 3.

[20] Дмитриев Вс. Первый итог // Искусство. 1919. № 16. С. 3.

М. Ракоўская (скульптар), А. Быхоўскі (графік-плакатыст), М. Русецкі (вучань студыі), В. Майзеліс (мастак-графік, у далейшым працаваў у Мінску, Ленінградзе), А. Шырай (выхаванец студыі), В. Зорын (выхаванец студыі), А. Муратаў (графік) і інш.[21]

У 1919 — пачатку 20-х гадоў у горадзе дзейнічалі мастацка-плакатная майстэрня Усерасійскай арганізацыі работнікаў мастацтва (Всерабис), жывапісная майстэрня «Арцель», выдаваліся плакаты Гомель-РОСТА.

У 1919 г. пачала дзейнічаць мастацкая студыя імя М. А. Урубеля. Праграму навучання складалі прадметы акадэмічнай школы — малюнак, жывапіс, анатомія, скульптура, перспектыва. Кіраўнікамі студыі ў розныя часы былі мастакі Я. Краўчанка, С. Каўроўскі, А. Быхоўскі. Настаўнікамі працавалі выхаванцы розных мастацкіх школ Петраграда, Варшавы, Вены, Масквы: Ф. Валеро, Р. Вількін, Н. Малец, Д. Розін, А. Душек, Д. Выгодскі і інш. Профіль студыі можна вызначыць як афармленча-агітацыйны. У прыватнасці, тут была добра абсталявана графічна-плакатная майстэрня, дзе выхаванцы маглі займацца вывучэннем асноў гравёрнага мастацтва, плаката, літаграфіі. У дэкарацыйнай майстэрні вывучалі фрэску, мастацтва афармлення сцэны, пісання дэкарацый. Увогуле ў праграму навучання ўваходзіла шмат прадметаў, што давала і гарантыю засваення прафесійных звычак і праверкі іх на практыцы. Аб гэтым сведчыць пералік работ, якія былі выкананы навучэнцамі ў сценах студыі,— партрэты, роспіс сцягоў, эскізы афармлення вуліц і плошчаў, лозунгі, плакаты[22]. Усё гэта гаворыць пра тое, што Гомельская мастацкая студыя давала прыклад новага падыходу да прафесіі мастака-афарміцеля. Былі знойдзены рацыянальныя метады выхавання маладых мастакоў, звязаныя з задачамі жыцця, патрабаваннямі новага, рэвалюцыйнага часу.

Моцнае ядро мастакоў рэалістычнага напрамку склалася ў г. Веліжы Віцебскай губерні. Там была адкрыта народная мастацкая школа, у якой працавалі выхаванцы Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў М. Керзін, М. Эндэ, В. Волкаў, М. Лебедзева, М. Міхалап. Аб'яднаныя пад лозунгам мастакоў-перадзвіжнікаў — несці мастацтва ў народ, яны з вялікім энтузіязмам адгукнуліся на новыя рэвалюцыйныя змены ў жыцці. Была складзена спецыяльная праграма пад назвай «Пралетарскае мастацтва», дзе канкрэтна акрэсліваліся мэты і задачы новай школы — даць «фундамент вялікаму мастацтву будучага, якое нараджаецца»[23]. Вучэбны план школы прадугледжваў выяўленне мастацкіх сіл пралетарыяту і сялянства, поўнае, свабоднае развіццё мастацкіх здольнасцей навучэнцаў, распаўсюджанне мастацкіх ведаў у шырокіх масах, арганізацыю пры школе павятовага мастацкага музея. Планавалася ўвесці ў праграму навучання жывапіс, скульптуру, кампазіцыю, прыкладное мастацтва, у будучым, з пашырэннем прыкладнога мастацтва, стварыць асобны раздзел з кіраўніком-спецыялістам (тое ж і ў скульптуры)[24]. У Веліжы былі адкрыты таксама мастацкія студыі, пры мясцовым керамічным заводзе працавала ганчарна-мастацкая школа. Выхаваўчую работу ў горадзе вялі мастакі А. Жукоўскі, У. Хрусталёў (выхаванцы Пецяр-

[21] ДА Гомельскай вобл., ф. 60, воп. 60, спр. 1, л. 206, 215.

[22] ДА Гомельскай вобл., ф. 60, воп. 1, спр. 976, л. 2.

[23] Известия Велижского уездного Совета рабочих, крестьянских и батрацких депутатов. 1919. 1 марта.

[24] Там жа.

бургскай Акадэміі мастацтваў), Л. Пырскі (скончыў Кіеўскае мастацкае вучылішча) і інш.[25]

Значнай падзеяй для Веліжа стала арганізаваная ў 1919 г. мастацкая выстаўка, на якой экспанавалі свае творы М. Керзін, М. Лебедзева, М. Эндэ, В. Волкаў, М. Міхалап. У 1923 г. гэтыя мастакі склалі асноўнае ядро настаўнікаў Віцебскага мастацкага тэхнікума.

Вайна, разбурэнні востра паставілі перад Савецкім урадам задачу збярэжэння народных мастацкіх каштоўнасцей. Рашэнне яе ўваходзіла ў сферу дзейнасці спецыяльна створанай Усерасійскай калегіі па справах музеяў і аховы помнікаў, Беларускага ўрада, Беларускага нацыянальнага камісарыята, розных грамадскіх устаноў. У беларускія гарады былі накіраваны прадстаўнікі калегіі з Петраграда і Масквы, у іх ліку ўпаўнаважаныя Наркамасветы РСФСР Ус. Дзмітрыеў, М. Сарокін (яго мандат быў падпісаны самім У. І. Леніным) з Петраграда, па мандатах калегіі ў Гомельскай і Магілёўскай губернях збірала і ўлічвала каштоўнасці цэлая група ўпаўнаважаных з Масквы[26].

Небяспека знішчэння гістарычных помнікаў беларускага народа актывізавала работу Беларускага ўрада, асобных дзеячаў культуры. У выніку самаадданай працы супрацоўнікаў Гомельскага музея І. Сербава і Д. Даўгялы былі захаваны фонды музеяў Гомеля і Магілёва, складзены вопісы больш за 100 экспанатаў тканін, слуцкіх паясоў, 80 000 тамоў кніг, рукапісаў, часопісаў і інш.[27] У мэтах больш надзейнага захавання збораў яны былі вывезены ў Разань. У выніку дзейнасці прадстаўнікоў калегіі і энтузіястаў былі адкрыты музейныя фонды ў Оршы, Клімавічах і іншых месцах. Зборы каштоўнасцей выстаўляліся для агляду ў мэтах прапаганды дэкрэта Савецкай улады аб ахове помнікаў мастацтва[28].

Работа па ахове помнікаў мастацтва народа аб'ядноўвала энтузіястаў, адкрывала магчымасці стварэння першых культурных аб'яднанняў у гэтай высакароднай справе. Адно з першых таварыстваў па вывучэнню роднага краю было створана ў Оршы. Члены гэтага аб'яднання збіралі каштоўныя ўзоры прафесійнага і народнага мастацтва, даследавалі і датавалі іх, складалі спісы[29]. У маі 1918 г. выканком Заходняй вобласці абавязаў усе губернскія і павятовыя Саветы забяспечыць ахову каштоўнасцей мясцовых збораў-музеяў, карцінных галерэй, калекцый і г. д. Складаліся акты аб перадачы прадметаў мастацтва Польскаму камісарыяту пры Саўнаркоме РСФСР. 25 ліпеня таго ж года мастацка-археалагічны пададдзел аддзела народнай асветы Заходняй вобласці прыняў важны дакумент рэвалюцыйных часоў — «Зварот да навучэнцаў школ». У ім гаварылася, што трэба «берагчы старажытную культуру ад агню помсты, які знішчае і тое, што складзе ў будучым пачатак новай культуры». Дакумент і сёння ўражвае сваёй шчырасцю і пранікнёнасцю. Прайшло больш за 70 гадоў з таго часу, як ён быў апублікаваны, але здаецца, што іменна да нас, сённяшніх даследчыкаў і ахоўнікаў культуры, адносяцца словы: «Не знішчайце помнікі культуры!.. Арганізуйце, стварайце таварыствы, гурткі аховы помнікаў мастацтва, старажытнасці, архіваў і г. д. Стварайце цэлую сетку такіх гуртоў, цэнтрамі якіх будзеце вы як праваднікі культуры на месцах... Створым на месцах цэнт-

---

[25] Смаленскі абл. архіў, ф. 1458, воп. 1, спр. 4, л. 1.

[26] ДА Гомельскай вобл., ф. 60, спр. 1256, воп. 1, л. 12—18.

[27] Там жа, спр. 1822, воп. 1, 1256, л. 10.

[28] Там жа, л. 6.

[29] ДА Гомельскай вобл., ф. 60, воп. 1, спр. 1822, 1256, л. 9.

ры ратавання гэтай культуры, будзем усе намаганні прыкладаць да таго, каб усё, што ёсць каштоўнага ў гэтых адносінах, было ў нашых руках, было намі зарэгістравана, было на нашым уліку. Будзем памятаць, таварышы: культура былога — фундамент культуры будучага» [30].

Наступным крокам на гэтым шляху стаў дэкрэт Часовага рабоча-сялянскага ўрада БССР «Аб перадачы культурных каштоўнасцей навукі і мастацтва, якія знаходзяцца ў маёнтках і розных установах, камісарыяту асветы і аб арганізацыі іх уліку, аховы і збірання» ад 30 студзеня 1919 г. Дэкрэт падпісалі старшыня Часовага рабоча-сялянскага ўрада Беларусі З. Х. Жылуновіч, член Часовага рабоча-сялянскага Савецкага ўрада Беларусі па пытаннях асветы А. Р. Чарвякоў і кіраўнік справамі В. Г. Кнорын [31]. Ленінскую трактоўку гэтага дэкрэта мы бачым у тым, што Беларускі ўрад прыцягнуў да гэтай работы не толькі супрацоўнікаў камісарыята асветы, але і такія ўстановы, як камісарыят унутраных спраў, Савет народнай гаспадаркі, надзвычайныя камісіі, жыллёвы аддзел, аддзел народнай адукацыі, што сведчыць аб жыццёва важным значэнні мерапрыемства.

У выніку планамернай работы савецкіх органаў за перыяд з 1919 па 1920 г. было ўзята на ўлік звыш 500 старажытных маёнткаў, каля 1000 прыватных калекцый, амаль 200 тысяч твораў мастацтва [32].

Для практычнай работы ў галіне нацыянальна-дзяржаўнага будаўніцтва быў створаны Народны камісарыят па справах нацыянальнасцей РСФСР. У яго задачы ўваходзіла забеспячэнне мірнага будаўніцтва і супрацоўніцтва ўсіх нацыянальнасцей, садзейнічанне іх матэрыяльнаму і духоўнаму развіццю (з улікам асаблівасцей іх быту, культуры, сацыяльнага і эканамічнага становішча).

Беларускі нацыянальны камісарыят (Белнацком) быў створаны ў 1918 г. у Петраградзе, затым пераведзены ў Маскву, меў свае аддзяленні ў Віцебску, Смаленску, Саратаве і тых абласцях РСФСР, дзе знаходзіліся бежанцы з Беларусі. Органам друку Белнацкома была газета «Дзянніца», якая інфармавала аб усіх мерапрыемствах Савецкай улады па задавальненню культурных запатрабаванняў беларускага насельніцтва. Іменна са старонак «Дзянніцы» мы даведаліся аб тым, што заснавальнікі беларускага культурна-асветніцкага таварыства «Айчына» ўзнавілі перапіску з І. Я. Рэпіным адносна перадачы ім карціны «Беларус» Беларускаму нацыянальнаму музею, што ліпеньская выстаўка 1918 г., якая адбылася ў Мінску, была сабрана з уласных збораў і архіваў Р. Зямкевіча, А. Смоліча, У. Уласава і інш.[33]

У Белнацкоме працавалі такія актыўныя ўдзельнікі барацьбы за ўстанаўленне Савецкай улады ў Беларусі, як З. Х. Жылуновіч (Цішка Гартны) — рэдактар «Дзянніцы», А. Г. Чарвякоў (да мая 1918 г.), а таксама вядомыя дзеячы культуры А. Грыневіч, Ч. Родзевіч, Я. Дыла і інш.[34] Аддзел культуры Белнацкома імкнуўся да шырокага ахопу пытанняў аховы помнікаў культуры — збору і сістэматызацыі даных у плане выканання дэкрэта аб ахове помнікаў нацыянальнага беларускага мастацтва, падрыхтоўцы спецыяльных «рэкамендацый» па збору этнаграфічнага матэрыялу, фотаздымкаў гістарычных помнікаў, карт, карцін,

---

[30] Мастацтва Савецкай Беларусі. Мн.. 1976. С. 16.
[31] Там жа. С. 18.
[32] Марцелев С. В. К духовному расцвету. Мн., 1974. С. 20.

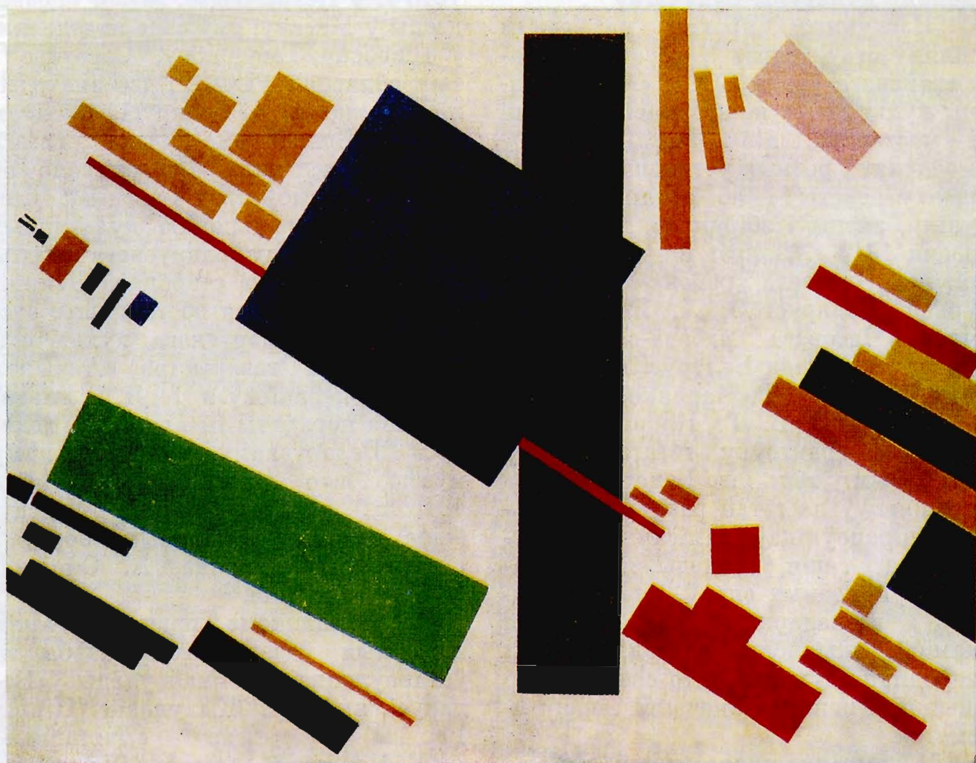
[33] Дзянніца. 1918. № 20, 36.
[34] Гл.: Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 1. С. 384.

падрыхтоўцы да выдання альбома беларускіх карункаў і г. д.[35]

Работа Белнацкома дае падставы для сцверджання аб распачатай навуковай сістэматызацыі помнікаў культуры Беларусі, аб першым этапе дзейнасці ў напрамку стварэння беларускай савецкай навукі, у прыватнасці гісторыі і мастацтвазнаўства.

Рух, які пачаўся ў Беларусі па збору і апісанню, датаванню і рэкамендацыях помнікаў мастацтва, садзейнічаў таму, што ў 1918—1919 гг. у Петраградзе і Маскве з'яўляюцца першыя беларускія культурныя таварыствы. У сакавіку (не пазней 18) 1918 г. у Петраградзе было створана Таварыства аматараў беларускага народнага мастацтва. У статуце таварыства знайшлі адлюстраванне асноўныя мэты і спосабы дзейнасці таварыства: садзейнічанне развіццю беларускага народнага мастацтва — літаратуры, тэатра, народнай славеснасці, архітэктуры, музыкі і інш., падняццю эстэтычнага ўзроўню насельніцтва, а таксама абарона і ахова гістарычных помнікаў мастацтва. Статут падпісалі Ч. Родзевіч, З. Жылуновіч, І. Лагун, Б. Тарашкевіч, Г. Багдановіч [36].

1. К. Малевіч. Супрэматычны жывапіс. 1916



У рабоце па збору і сістэматызацыі старажытнасцей Беларусі актыўны ўдзел прымалі рускія гісторыкі і этнографы У. Пічэта, М. Янчук, А. Калмагораў, якія займаліся не

---

[35] ЦДАКР БССР, ф. 4, воп. 1, спр. 80, л. 96—99.

[36] Там жа, спр. 80, л. 3—4.

толькі вывучэннем гісторыі і мастацтва беларускага народа, але і асветніцкай дзейнасцю сярод беларусаў.

Беларускае навукова-культурнае таварыства на чале з прафесарам Маскоўскага універсітэта У. І. Пічэтам запланавала выдаць шэраг ілюстраваных навуковых прац па гісторыі беларускага народа, у тым ліку альбом узораў беларускай вышыўкі (гафтаў), складальнікамі якога былі А. Турбіна і М. Янчук. Для выдання было падрыхтавана 20 каляровых арнаментаў [37]. Значнай падзеяй было адкрыццё ў Маскве ў ліпені 1919 г. Беларускага народнага універсітэта, у праграму навучання якога ўваходзілі такія дысцыпліны, як маляванне, лепка, наведванне выставак, музеяў [38].

У цяперашні час абнаўлення грамадства перабудова самым непасрэдным чынам адбіваецца на сацыялістычнай культуры, у тым ліку на выяўленчым мастацтве. «Маральнае здароўе грамадства, духоўны клімат, у якім жывуць людзі, у немалой ступені вызначаюцца станам літаратуры і мастацтва»,— адзначалася на XXVII з'ездзе КПСС. Гісторыя і мастацтвазнаўства як бы аднаўляюцца ў сваёй сапраўднай складанасці і разнастайнасці.

І сапраўды, ацэнка стану мастацкага жыцця Беларусі перыяду грамадзянскай вайны, якая выклікала да нядаўніх часоў сумненне ў яе праве на існаванне, зараз прыцягвае да сябе ўвагу не толькі даследчыкаў, але і самых шырокіх колаў інтэлі-

2. К. Малевіч. Эскіз афармлення сцэны Зімовага палаца з нагоды з'езда камітэтаў вясковай беднаты. 1918

---

[37] ЦДАКР БССР, ф. 4, воп. 1, спр. 90, л. 3—4.
[38] Там жа, ф. Р-4, воп. 1, спр. 78, л. 8.

генцыі. Дыскуціруецца пытанне аб беларускай школе мастацтва, аб прыналежнасці да яе віцебскай мастацкай школы, аб уплывах на беларускае мастацтва тых часоў розных напрамкаў і стыляў Захаду, аб сувязях яго з пошукамі ў рускім мастацтве пачатку стагоддзя, аб уплыве Пралеткульта на працэсы станаўлення савецкага мастацтва першага паслякастрычніцкага пятнаццацігоддзя.

З усіх гэтых праблем сёння феномен Віцебска з'яўляецца найбольш цікавым таму, што іменна ў Віцебску з 1918 па 1922 г. жылі і працавалі вядомыя лідэры авангардызму, арганізатары і стваральнікі «новай» школы мастацтва К. Малевіч, М. Шагал, Л. Лісіцкі, В. Ермалаева і іншыя эксперыментатары новых форм рэвалюцыйнага мастацтва, якое нараджалася на хвалях рэвалюцыйных пераўтварэнняў у барацьбе новага са старым.

Віцебск з 1919 па 1923 г. не ўваходзіў у склад Беларусі, але ён адыграў сваю станоўчую ролю ў фарміраванні савецкага выяўленчага мастацтва, у падрыхтоўцы кадраў мастацкай інтэлігенцыі рэспублікі [39].

Яшчэ ў лістападзе 1917 г. у Віцебску праходзіў гістарычны з'езд воінаў-беларусаў Паўночнага фронту, на якім была прынята рэзалюцыя па розных пытаннях. Адным з пытанняў, якія разглядаліся на з'ездзе, было адкрыццё Беларускай Акадэміі мастацтваў, а таксама розных культурна-асветных устаноў у Вільні, Полацку і інш. [40]

Пачатак стварэння віцебскай школы «новага, рэвалюцыйнага ўзору» адносіцца да 1918 г., калі народны камісар асветы А. В. Луначарскі падпісаў прызначэнне Марку Шагалу на пасаду ўпаўнаважанага Калегіі па справах мастацтва і мастацкай прамысловасці пры Камісарыяце народнай асветы Віцебскай губерні. У прызначэнні значылася: «Марк Шагал адпаведна з пастановай Калегіі па справах мастацтва і мастацкай прамысловасці пры Камісарыяце народнай асветы ад 12 верасня 1918 г. прызначаецца ўпаўнаважаным адзначанай калегіі па справах мастацтва ў Віцебскай губерні. Прычым т. Шагалу надаецца права арганізацыі мастацкіх школ, музеяў, выставак, лекцый і дакладаў па мастацтву і ўсіх іншых мастацкіх прадпрыемстваў у межах г. Віцебска і ўсёй Віцебскай губерні. Усім рэвалюцыйным уладам Віцебскай губерні прапаноўваецца аказваць т. Шагалу садзейнічанне ў выкананні ўказаных вышэй мэт. Луначарскі» [41].

Да канца 1918 г. М. Шагалам была праведзена пэўная работа па збору мастацкіх сіл горада ў двух напрамках — афармленне Віцебска да гадавіны рэспублікі і адкрыццё мастацкай школы. І сапраўды, да свята М. Шагалам і яго памочнікамі — выхаванцамі школы Ю. Пэна было выканана некалькі пано на тэму рэвалюцыйных пераўтварэнняў у жыцці народа [42]. У адносінах да стварэння школы — 28 студзеня 1919 г. у

---

[39] У 1897 г. у Віцебску была адкрыта мастацкая школа пры прыватнай майстэрні выхаванца Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў Ю. Пэна, прадстаўніка рускай школы крытычнага рэалізму. У аснову выкладання былі пакладзены прынцыпы рэалістычнай школы выхавання: маляванне геаметрычных прадметаў, арнаментаў, гіпсавых фігур, маляванне з натуры і на пленэры (Витеб. губернские ведомости. 1898. 17 сент.). У школе займалася ад 10 да 25 чалавек ад аднаго да 6 месяцаў. У 1907 і 1914 гг. былі арганізаваны выстаўкі твораў навучэнцаў і кіраўніка. На жаль, дзейнасць і творчасць школы Ю. Пэна даследавана недасканала. Вядома, што ў ёй займаліся будучыя вядомыя мастакі М. Шагал, І. Цадкін, З. Азгур, Я. Мінін і інш.

[40] Чырвоны шлях. 1918. № 3—4. С. 16.

[41] ДА Віцебскай вобл., ф. 1821, воп. 1, спр. 8, л. 238.

[42] Лерман М. Из воспоминаний о мастере // Творчество. 1987. № 6.

святочнай абстаноўцы, у прысутнасці прадстаўнікоў гарадской улады адбылося афіцыйнае адкрыццё Віцебскай народнай мастацкай школы [43].

У гэты час ствараліся новыя віды і жанры мастацкай творчасці, розныя сінтэтычныя формы агітацыйна-масавага мастацтва [44]. Будаваліся манументальныя помнікі, распісваліся сцены дамоў. Летуценнікі стваралі футуралагічныя праекты будучых гарадоў, выношвалі планы асваення касмічнай прасторы і г. д.[45] Час нараджаў новыя таленты, новае разуменне сэнсу мастацтва як сродку пазнання, памнажэння чалавечага вопыту.

Звяртаючыся да падзей 1918—1919 гг., якія былі звязаны з дзейнасцю ўпаўнаважанага па справах мастацтва Віцебскай губерні М. Шагала (М. Шагал пакінуў горад у 1919 г.) [46], неабходна прывесці выступленне яго на адкрыцці школы: «Задача новай навучальнай установы заключаецца ў тым, каб парваць са старой руцінай акадэміі, даць шырокую магчымасць квітнець «леваму» мастацтву» [47]. Мастацкія канцэпцыі М. Шагала — прапаведніка «левых» поглядаў у мастацтве выкладзены ім на старонках мясцовай газеты, прысвечанай юбілею Кастрычніка: «Шырэй дарогу ўсяму рэвалюцыйнаму, рашуча ламайце ўсё старое і на абломках старога стварайце грандыёзны будынак новага» [48].

У праграме школы, якая была надрукавана на старонках той жа мясцовай газеты, гаварылася, што мастацкая школа перш за ўсё ставіць сваёй задачай укараняць у жыццё пачаткі сапраўднага рэвалюцыйнага мастацтва, якое парывае са старой

З. А. Быхоўскі. Плакат. 1919

акадэмічнай сістэмай. Разам з тым яна будзе паслядоўна праводзіць прынцып працоўнай школы. Пры класе прыкладнога мастацтва будзе існаваць майстэрня для выканання разнастайных дэкаратыўных работ — жывапісных, ляпных, драўляных, пісання шыльд, плакатаў і інш. Функцыяніраванне такой майстэрні будзе садзейнічаць упрыгожанню горада [49].

Летам 1919 г. Наркамасветы РСФСР была распрацавана праграма навучання ў мастацкіх установах

---

[43] Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. 1919. 30 янв.
[44] Неман. 1987. № 11.
[45] Павлюченков А. С. Партия, революция, искусство. С. 53.
[46] Аджубей А. Воспитание чувств // Огонек. 1987. № 15.
[47] Известия Витебского губернского Совета... 1919. 30 янв.
[48] Витебский листок. 1919. 16 янв.
[49] Витебский листок. 1918. 16 нояб.

краіны, дзе адзначалася, што «ўсім творчым напрамкам забяспечвалася месца ў школе», што ў вольную майстэрню мог паступіць кожны, не маладзейшы 16 год, а пры паступленні не патрэбны дыплом аб адукацыі. Перавага аддавалася рабочым і сялянам.

Іменна Віцебская мастацкая школа дае магчымасць убачыць, як «левыя» рабілі спробы атаясаміць сваю асабістую творчасць з задачамі новага рэвалюцыйнага мастацтва. Свае думкі і планы яны ажыццяўлялі пры дапамозе мастакоў з Петраграда. У хуткім часе ў Віцебск прыехалі М. Дабужынскі (на пасаду дырэктара школы), Н. Любавіна (працавала ў Петраградзе, у 1920 г.— у Смаленску), І. Пуні, скульптары Д. Якерсон, А. Бразер, мастацтвазнаўца А. Ром, мастачка К. Багуслаўская і інш. Аддзел выяўленчага мастацтва Наркамасветы РСФСР спрыяў узмацненню новай школы. Былі выдадзены сродкі на арганізацыю музея сучаснага мастацтва (створаны ў 1919—1920 гг.), правядзенне мастацкай выстаўкі, прысвечанай гадавіне Кастрычніка (1919), выданне спецыяльнага часопіса «Искусство», правядзенне ў жыццё і ажыццяўленне першых дэкрэтаў Савецкай улады, ленінскага плана манументальнай прапаганды [50].

Першы перыяд у існаванні Віцебскай мастацкай школы заканчваецца годам ад'езду М. Шагала ў Малахаўскую працоўную калонію (выкладаў маляванне) пад Масквой. Прычына ад'езду перш за ўсё звязваецца мастацтвазнаўцамі з тым, што ў 1919 г. у Віцебск прыбывае К. Малевіч са сваімі паплечнікамі В. Ермалаевай, М. Коган і інш. У хуткім часе да яго далучаецца Л. Лісіцкі (прыбыў з Германіі, дзе вучыўся ў сучасных мастакоў). Даследчыкі бачаць сутыкненне дзвюх творчых канцэпцый — М. Шагала як прадстаўніка «левых» і футурыста-супрэматыста К. Малевіча [51]. Другая прычына ад'езду М. Шагала заключаецца ў тым, што ў маі (дакладна 19 мая 1919 г.) пасада губернскага ўпаўнаважанага была ліквідавана віцебскім губернскім аддзелам народнай асветы «як аджыўшая і не адпавядаючая часу» [52].

«Левыя» мастакі былі ўдзельнікамі ўсіх буйных мастакіх мерапрыемстваў Савецкай Рэспублікі. Але, нягледзячы на агульнасць спраў і мэт, паміж імі не было адзінства па пытаннях формы новага мастацтва. Адны лічылі, што савецкае мастацтва павінна развіваць лепшыя рэалістычныя традыцыі манументальнага і станковага мастацтва, напаўняючы яго новым зместам (дарэчы, іменна гэта група мастакоў пасля ліквідацыі аддзела выяўленчага мастацтва Наркамасветы ў 1921 г. перастала карыстацца тэрмінам «левыя»). Другія выступілі супраць станковых форм мастацтва, аддаючы прывілею агітацыйным і вытворчым формам,— за імі застаўся тэрмін «левыя».

У 1920 г. «левыя» пад кіраўніцтвам К. Малевіча ўзялі ўладу ў свае рукі [53]. Пераўтварэнне ў 1920—

[50] У 1919 г. была адкрыта выстаўка сучаснага мастацтва пад назвай «Першая дзяржаўная выстаўка карцін мясцовых і маскоўскіх мастакоў». У прыватнасці, дэманстраваліся творы А. Бразера, С. Герасімава, Ле Данцю, Л. Зевіна, В. Кандзінскага, П. Канчалоўскага, П. Кузняцова, М. Куніна, А. Купрына, А. Лентулава, Л. Лісіцкага, К. Малевіча, Ю. Пэна, А. Родчанкі, А. Рома, В. Стржэмінскага, Р. Фалька, М. Шагала, С. Юдовіна і інш.

[51] Павлюченков А. С. Партия, революция, искусство. С. 24.

[52] ДА Віцебскай вобл., ф. 2268, воп. 3, спр. 10, л. 261—263.

[53] У артыкуле «Гала Шагала» А. Вазнясенскага («Огонек», 1987, № 4) даецца загад № 114 ад 29 ліпеня 1920 г.: «Завсекцией изо подотдела искусств художник Шагал из-за переезда в Москву освобождается от занимаемой должности. Временно заведование секцией изо возлагается на заведующего музейной секцией худож. Ромма».

1921 гг. Народнай мастацкай школы ў Дзяржаўныя мастацкія тэхнічныя майстэрні (дарэчы, пячатка навучальнай установы мела надпіс «Віцебскія вышэйшыя дзяржаўныя мастацка-тэхнічныя майстэрні») супала са стварэннем аднаго з мацнейшых і перспектыўнейшых аб'яднанняў тых часоў — «Сцвярджальнікі новага мастацтва» («Утвердители нового искусства» — УНОВИС). На старонках мясцовай газеты быў надрукаваны маніфест-праграма аб'яднання, у якое ўвайшлі К. Малевіч (старшыня), В. Ермалаева, М. Коган, Л. Лісіцкі, І. Чашнік, М. Суэцін і інш.[54] Філіялы гэтага аб'яднання былі створаны ў Петраградзе, Смаленску, Самары, Пярмі. Быў выдадзены рукапісны часопіс, на старонках якога былі змешчаны матэрыялы адносна праграмы новага аб'яднання.

Віцебск на некаторы час (1920—1922) становіцца горадам, дзе ажыццяўляюцца планы і задумы К. Малевіча і яго паплечнікаў[55]. Навучальная ўстанова становіцца сапраўднай эксперыментальнай базай для распрацоўкі новых форм у дызайне, архітэктуры, мастацкім афармленні. К. Малевіч выдаў у Віцебску серыю брашур па пытаннях новых мастацкіх форм: «Бог не скінут», «Мастацтва, царква, фабрыка», «Супрэматызм» (1919—1920). Былі надрукаваны даследаванні В. Ермалаевай і М. Коган па пытаннях развіцця кубізму і выкарыстання яго ў новай школе, у вывучэнні метаду Малевіча[56].

У 1921 г. майстэрні былі пераведзены ў ранг вышэйшай школы — мастацка-практычнага інстытута (рэктар В. Ермалаева). У інстытуце з першага дня пачалася энергічная работа, але вялася яна ў вострай барацьбе. Метад выхавання старых педагогаў, у прыватнасці Ю. Пэна, не мяняўся. На выстаўцы яго выхаванцаў было шмат работ у стылі настаўніка. Прэса адзначала іх шчырасць, цікавасць. У майстэрнях «левых» (М. Шагал, К. Малевіч, М. Коган, Л. Лісіцкі, В. Ермалаева) ішлі фармальныя пошукі, ігнараваліся традыцыі. Выпрацоўваліся новыя «рэвалюцыйныя» формы. Не разумеючы, што больш патрэбна ў новы час, выхаванцы пераходзілі з адной майстэрні ў другую, а некаторыя ўвогуле пакідалі навучальную ўстанову.

Пасля далучэння Віцебска да БССР (1923) пачаўся новы этап у мастацкім жыцці горада. Рэалістычнае мастацтва ўзмацніла свае пазіцыі. Віцебскі мастацка-практычны інстытут быў пераўтвораны ў Віцебскі мастацкі тэхнікум. У даваенны перыяд там выкладалі М. Касяровіч, Х. Даркевіч, М. Лебедзева, У. Хрусталёў, І. Ахрэмчык, Л. Лейтман, В. Волкаў, М. Эндэ, Ф. Фогт, М. Керзін, М. Міхалап і інш.

Многія беларускія мастакі ў перыяд ваеннай інтэрвенцыі знаходзіліся за межамі Беларусі, але прымалі актыўны ўдзел у правядзенні ў жыццё ленінскага плана манументальнай прапаганды, пастаноў Савецкай улады. У 1918 г. В. Волкаў удзельнічаў у мастацкім афармленні Петраграда. Да гадавіны Кастрычніка ім былі выкананы эскізы пано «Хто не з намі, той супраць нас», «Уся ўлада Саветам», «Штурм Зімняга» і інш. У 1918 г. мінскія мастакі Г. Віер і А. Курбатаў распісвалі агітацыйнымі малюнкамі вагоны ваенных са-

---

54 Известия Витебского губернского Совета... 1920. 17 марта.

55 Федоров-Давыдов А. Выставка произведений К. С. Малевича. М., 1929; Рейнгардт Л. Абстракционизм // Модернизм. М., 1973.

56 Ермалаева В. Аб вывучэнні кубізму; Коган М. Аб метадзе К. С. Малевіча, выкарыстаным у пачатковай кубістычнай майстэрні абстракцыі (1919) (ЦДАЛМ, ф. 665, воп. 1, спр. 30, л. 1—3).

57 Керзін М. А. Да гісторыі выяўленчага мастацтва БССР // Літ. і мастацтва. 1937. 31 кастр.; Гаўрыс І. Вобразнае мастацтва ў г. Віцебску // Віцебшчына. 1928. Т. 2. С. 168—173.

ставаў. Многія мастакі змагаліся на франтах грамадзянскай вайны. Сярод іх М. Дучыц, А. Грубэ, М. Гусеў, А. Булычоў, К. Елісееў і інш.

Ва ўмовах барацьбы за перамогу рэвалюцыі супраць яе знешніх і ўнутраных ворагаў пачало развівацца баявое агітацыйна-масавае мастацтва. Сувязь мастацтва з новым савецкім грамадскім бытам, якая ўзнікла ў гэтыя гады, стварыла магчымасць і для развіцця ўсіх відаў і жанраў выяўленчай творчасці.

* * *

Беларускі агітацыйны плакат першых паслякастрычніцкіх і пачатку 20-х гадоў — цікавая старонка гісторыі савецкага мастацтва. Ён фарміраваўся разам з іншымі відамі публіцыстычнай творчасці — рэвалюцыйнай песняй, прымаўкамі, рэвалюцыйным тэатрам, афармленчым мастацтвам.

Пасля перамогі Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі ў бурлівыя гады грамадзянскай вайны і іншаземнай ваеннай інтэрвенцыі плакат узяў на сябе задачы агітаваць за Савецкую ўладу, прапагандаваць новы ўклад жыцця, новыя ўзаемаадносіны паміж людзьмі, але перш за ўсё задавальняць патрэбу шырокіх колаў рабочых і сялян у інфармацыі.

Важную ролю ў станаўленні плаката адыгралі першыя ў гэтым напрамку мерапрыемствы Савецкай улады (прыняцце так званага Чырвонага календара з новымі святамі і г. д.), а таксама распрацаваны У. І. Леніным у 1918 г. план манументальнай прапаганды. Характарызуючы мастацтва як велізарную мабілізуючую сілу, гэты план вызначыў канкрэтныя шляхі павышэння ідэйна-выхаваўчай ролі мастацтва, у тым ліку маляўнічага аздаблення свят новымі сімваламі, надпісамі, эмблемамі. Ленінская думка аб выкарыстанні сцен або спецыяльнай забудовы для кароткіх выразных подпісаў, якія б змяшчалі «найбольш працяглыя, карэнныя прынцыпы і лозунгі марксізму, таксама, магчыма, моцна збітыя формулы, даючы ацэнку той або іншай вялікай гістарычнай падзеі», ператваралася ў жыццё праз плакат [58]. Іменна ён здолеў хутка адклікнуцца на важнейшыя падзеі часу, узяць на сябе функцыі прапагандыста камуністычных ідэй, палымянага агітатара, асветніка.

Першыя малюнкі на аркушах «Вокнаў РОСТА», якія з'яўляюцца прататыпам сённяшніх агітацыйных плакатаў (Масква, 1919), становяцца неаддзельнымі ад жыцця краіны. Стваральнікі «Вокнаў РОСТА» У. Маякоўскі, М. Чарамных, Д. Моор, І. Малюцін і іншыя далі яскравы прыклад работы над плакатам, якая павінна асноўвацца на здабытках народнага і прафесійнага мастацтва. Шмат увагі надавалася пошукам новай формы — даходлівай, экспрэсіўнай, шматколернай [59].

Беларускі агітацыйны плакат першых паслякастрычніцкіх і пачатку 20-х гадоў нараджаўся літаральна ў гарніле ваенных падзей — на мяжы барацьбы паміж новым і старым, што вызначыла яго асноўныя рысы — адкрытасць, дэмакратычнасць, баявітасць. За даволі кароткі прамежак часу (1919—1920) беларускі плакат здолеў не толькі наблізіцца да вырашэння агульных задач, але і набыць некаторыя асаблівасці ў іх вобразным вырашэнні [60].

---

58 В. И. Ленин и изобразительное искусство. М., 1977. С. 319.

59 На службе победившей революции: Каталог сов. плаката. 1918—1921 гг./Сост. Н. Я. Суляева, Л. П. Тугова. Л., 1987.

60 Да некаторага часу лічылася, што беларускі плакат — з'ява эпізадычная. Гл.: Кацар М. С. Нарысы па гісторыі выяўленчага мастацтва Савецкай Беларусі. Мн., 1960. С. 30; Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960. С. 53.

Увядзенне агітмасавай работы ў сферу дзейнасці партыйных кадраў можна ўбачыць на старонках органа ЦК КП(б)Б газеты «Звезда»: «Пры ўездзе ў любы горад Мінскай губерні, у любое мястэчка вы бачыце свежарасклееныя плакаты, друкаваныя там, дзе ёсць друкарні, рукапісныя — дзе іх няма» [61]. «Звезда» звярталася з заклікам: «Неабходна ўсяляк узмацняць нашу агітацыйную дзейнасць, знаходзячы для яе новыя шляхі... больш прыстасаваныя да задач бягучага дня» [62].

Асаблівая ўвага ўдзялялася распаўсюджанню плакатаў сярод чырвонаармейцаў. 13 мая 1919 г. У. І. Леніным была падпісана пастанова Савета Рабоча-Сялянскай Абароны, у якой указвалася на неабходнасць арганізацыі на вузлавых станцыях і месцах пасадкі войск агітацыйна-масавых пунктаў. Яны павінны былі займацца распаўсюджаннем літаратуры, заклікаў, плакатаў, лістовак, газет, арганізацыяй мітынгаў, лекцый, кінематаграфічных сеансаў, дэманстрацыяй грамафонных савецкіх пласцінак, арганізацыяй даведніцка-інструктарскіх бюро, упрыгожваннем воінскіх цягнікоў і вывешваннем на вакзалах тэлеграфных паведамленняў, плакатаў, дэкрэтаў і г. д.[63]

З сярэдзіны 1918 г. плакаты з'яўляюцца ў Беларусі. Іх дастаўлялі агітпаязды «Кастрычніцкая рэвалюцыя», імя У. І. Леніна. Расклейванне плакатаў часта суправаджалася надпісамі: «Усялякі, зрываючы гэты плакат або заклейваючы яго афішай, чыніць контррэвалюцыйную справу», «Зрыванне і заклейка плаката строга праследуецца». Першыя плакаты, якія з'явіліся ў беларускіх гарадах, належалі маскоўскім мастакам: В. Дэні — «Селянін! Памешчык жадае зрабіць цябе рабом. Не бываць гэтаму!» (1919); Д. Моору — «Ты запісаўся добраахвотнікам?» (1920), «Белая Польшча і Савецкая Расія» (1920); Н. Абрамаву — «За польскім панам ідзе рускі памешчык. Памятай гэта, селянін!» (1920) і інш. Першы плакат на беларускай мове «Цар, поп і кулак» выпусціла выдавецтва ВЦВК у 1918 г. Акрамя беларускай ён быў надрукаваны на рускай, эстонскай, украінскай, татарскай, чувашскай, літоўскай, латышскай мовах.

Дасылаліся ў Беларусь таксама плакаты з Украіны. У 1920 г. у Кіеве быў выдадзены плакат пад назвай «У цісках белага арла пакутуе пралетарыят Польшчы, Беларусі і Украіны». Праз вобраз арла — сімвал буржуазнай Польшчы невядомы мастак паказаў пакуты народаў пад уціскам польскіх паноў. У тым жа годзе выдавецтва «ПоўдзеньРОСТА» (Адэса) надрукавала плакат «Дзве Ліды», дзе невядомы мастак параўноўвае адносіны чырвонаармейцаў і іншаземных захопнікаў да беларускай дзяўчыны Ліды і горада Ліда.

Шмат тагачасных публіцыстычных і агітацыйных аркушаў не дайшло да нашага часу. Вядома, напрыклад, што Беларускі нацыянальны камітэт у 1918—1919 гг. выдаў лістоўкі «Да салдат беларусаў і рабочых» у колькасці 5000 экземпляраў, «Да беларускага народа» — 10 000 экземпляраў. Віцебскае аддзяленне Белнацкома тыражом у некалькі тысяч экземпляраў выдала звароты-заклікі: «Да таварышаў і братоў беларусаў», «Да беларускай інтэлігенцыі», якія бясследна загінулі. Не знойдзены і плакат «Не знішчайце помнікі мастацтва!», выдадзены пададдзелам мастацтва Заходняй вобласці ў 1918 г.[64]

Сярод рэдкіх экземпляраў, якія захаваліся ў архівах і музеях,— афі-

[61] Звезда. 1919. 27 февр.
[62] Кнорин В. Г. О нашей агитации // Звезда. 1919. 22 февр.
[63] Декреты Советской власти. М., 1971. Т. 5. С. 185.
[64] Журнал отдела народного образования Западной области (Смоленск). 1918. № 7—8. С. 24.

ша «Рэвалюцыя і асвета», выдадзеная ў Вільні ў сувязі з гарадскім мітынгам 16 сакавіка 1919 г. Афіша была надрукавана на некалькіх мовах, у тым ліку і на беларускай [65].

На другой лістоўцы, надрукаванай таксама ў Вільні да першай гадавіны Чырвонай Арміі, ззяе зорка. У сярэдзіне яе — серп і молат, намаляваныя ў выглядзе старажытнай зброі. Унізе зоркі — лічбы «1919» і тэкст на беларускай, літоўскай і яўрэйскай мовах [66].

Першымі арганізацыямі ў Беларусі, вакол якіх гуртаваліся мастакі розных творчых напрамкаў і школ, былі «Вокны РОСТА». Актыўна дзейнічала Віцебскае аддзяленне РОСТА. Толькі з ліпеня 1919 г. па студзень 1920 г. ім было выдадзена каля 5 000 экземпляраў заклікаў і лозунгаў, 25 000 экземпляраў плакатаў [67].

Іменна ў Віцебску ў перыяд падрыхтоўкі да святкавання першай і другой гадавін Кастрычніка (1918—1919) мастакамі М. Шагалам, Л. Лісіцкім, Ю. Пэнам, С. Юдовіным, Л. Фрындлендэрам і іншымі было выканана шмат эскізаў для пано, якія маглі быць выкарыстаны і для друку. Перш за ўсё гэта твор М. Шагала «Мір хацінам, вайна палацам» (1918). Галоўны герой — рабочы — трымае ў руках маленькі палац — сімвал былога строю, былой культуры.

Стварэннем плакатных аркушаў і іх выданнем у Віцебску ў 1919—1921 гг. займаліся і мастацка-вытворчыя майстэрні. Кіраўніком графічнай секцыі быў С. Юдовін, які актыўна ўдзельнічаў у распрацоўцы новых тэм публіцыстыкі.

Не ўсё, зробленае ў 20-я гады ў галіне плаката, выканана на высокім мастацкім узроўні. Цяжка прыходзіла да мастакоў разуменне, што для кожнай тэмы і кожнага сюжэта патрэбны адметныя сродкі выканання, колеравая і тэкставая выразнасць і дакладнасць, каб плакат чытаўся ўсімі і быў зразумелы нават непісьменным.

Прыкладам таго, як разумелі новы рэвалюцыйны плакат прыхільнікі «левага» мастацтва, у прыватнасці супрэматысты, можна лічыць плакат Л. Лісіцкага «Клінам чырвоным бі белых» (1920). Аркуш быў надрукаваны ў Віцебску, на ім стаіць пячатка «УНОВИС». Гэты твор — характэрны прыклад пошукаў новай знакавай сістэмы супрэматызму. Л. Лісіцкі спрабуе раскрыць змест твора пры дапамозе розных камбінацый геаметрычных фігур чырвонага і белага колераў, якія сімвалізавалі супрацьстаячыя арміі.

Выява нагадвае ваенную карту пазіцый з характэрнымі сцяжкамі, знакамі, стрэлкамі. Так Л. Лісіцкі пераканаўча паказаў магчымасці «левых» у вырашэнні новых тэм мастацтва. Першыя практычныя эксперыменты і спробы пацвердзілі перспектыўнасць і будучыню такога роду фармальных пошукаў [68].

Выхаванец Віцебскай мастацкай школы Л. Фрындлендэр — аўтар плаката-лістоўкі «Тыдзень фронту і транспарту» (1920) — раскрывае тэму дапамогі рабочага класа Чырвонай Арміі. Тут і рабочы, які падняў над галавой кірку, і пейзаж з цягніком, і асобныя сцэны працоўнага жыцця рабочых — усё падпарадкавана ідэі твора. Плакат некалькі перагружаны малюнкамі. Але малады мастак імкнуўся раскрыць свой светапогляд, сваю прыхільнасць да фармальных пошукаў.

---

[65] Знаходзіцца ў экспазіцыі Дзяржаўнага музея Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі ў Вільнюсе.

[66] Там жа.

[67] Журнал Витебского отделения РОСТА. 1921. № 1.

[68] Дарэчы, Л. Лісіцкі ў сваім творы «Клінам чырвоным бі белых» выкарыстаў ідэю маскоўскага мастака М. Колі, які дэманстраваў «Чырвоны клін» на выстаўцы-конкурсе афармлення Масквы да 7 кастрычніка 1918 г.

У 1919 г. Віцебскім аддзяленнем РОСТА быў надрукаваны плакат «Пісьмо Леніна да рабочых і сялян», які прысвячаўся выступленню У. І. Леніна на пленуме Усерасійскага Цэнтральнага Савета Прафсаюзаў 11 красавіка 1919 г. Аркуш не мае асобнага мастацкага рашэння — усе элементы строга вытрыманы ў стылі афішы. Аб ідэйнай значнасці, своечасовасці агітацыйнага твора сведчыць той факт, што раённыя газеты «Факел» (Сянно) і «Молат» (Невель) змясцілі яго на сваіх старонках.

У час ваенных падзей партыйныя, савецкія і грамадскія арганізацыі цесна супрацоўнічалі з палітаддзеламі Чырвонай Арміі Заходняга фронту. У 1920 г., калі вызваляліся беларускія гарады і вёскі, усё шырэй разгортвалася дзейнасць розных выдавецтваў, у тым ліку палітаддзела Чырвонай Арміі Заходняга фронту (штаб знаходзіўся ў Смаленску). Звяртае на сябе ўвагу інструкцыя афарміцелям агітпаяздоў і агітпунктаў: «...каб мастакі-дэкаратары не прымянялі ў сваіх кампазіцыях старой буржуазнай карціннай тэхнікі, каб плакаты друкаваліся ў магчыма спрошчаным выглядзе» [69]. Складальнікі інструкцый галоўную ўвагу накіроўвалі на тое, каб пазбавіць агітацыйныя творы ілюстрацыйнасці, перабольшванняў. Вядомы прыклады, калі твор складаўся з некалькіх частак накшталт дакументальнай стужкі з разгорнутым дзеяннем, паслядоўнасцю сюжэтаў, выкананых у стылі лубка або карцінак з буквара. У тыя часы выпрацоўваўся новы падыход да плаката, калі галоўным з'яўлялася не карціннасць, а прастата і даходлівасць.

На тэрыторыі Беларусі быў створаны шэраг агітпунктаў, дзе чырвонаармейцы маглі пазнаёміцца з апошняй інфармацыяй аб справах на фронце, адпачыць, паглядзець новыя плакаты, партрэты. Газета «Красноармеец» (орган палітаддзела Рэўваенсавета Заходняга фронту) пісала аб афармленні агітпунктаў г. Оршы: «...сцены ўпрыгожаны плакатамі, якія адпавядаюць палітычнаму моманту, па ўсёй плошчы сцен размешчана галерэя партрэтаў рэвалюцыйных дзеячаў» [70].

Агітпункты прыцягваліся ў правядзенне агітпасяўных кампаній. У прыватнасці, у адной з інструкцый рэкамендавалася звярнуць увагу на рух грузаў па чыгунцы: «Публікаваць паведамлепні аб гэтым у плакатах, вывешваць іх у саміх памяшканнях агітпунктаў і на платформах станцый, выкарыстоўваючы як матэрыял для агітацыі» [71]. Рэкамендавалася выкарыстоўваць кіно і чарадзейныя ліхтары ў лозунгах і дыяграмах [72]. Агітпасяўная кампанія 1920 г., у якой удзельнічала Палітупраўленне Рэўваенсавета Заходняга фронту,— высакародны прыклад дзейнасці Чырвонай Арміі ў справе пошукаў народных талентаў на месцах. Растлумачваючы важнасць агітпасяўной кампаніі, агітатары ўказвалі, што ўсе матэрыялы «неабходна ілюстраваць цыфрамі, дыяграмамі, плакатамі. Усё гэта можна зрабіць на месцы самым прымітыўным спосабам, трэба толькі разбудзіць, раскачаць дрэмлючыя сілы на месцах, тады знойдуцца мастакі, чарцёжнікі і інш., якія дапамогуць гэту работу выканаць» [73].

У 1919 г. палітаддзеламі быў праведзены мастацкі конкурс на лепшы агітацыйны плакат, прысвечаны гадавіне Чырвонай Арміі. У ім прынялі ўдзел больш 40 аўтараў [74]. Вострапалітычны характар аркушаў, іх жанравая накіраванасць — заклікі да лік-

[69] ЦДАКР БССР, ф. 42, воп. 1, спр. 36/3, л. 495.

[70] Красноармеец (Смоленск). 1919. 12 июля.

[71] ЦДАКР БССР, ф. 42, воп. 1, спр. 36 (1-я ч.), л. 41.

[72] Там жа, спр. 36 (2-я ч.), л. 472.

[73] Там жа, спр. 36 (1-я ч.), л. 41.

[74] Бедняк (Смоленск). 1919. 22 февр.

відацыі ворагаў на заходніх рубяжах краіны, да правядзення ў жыццё ленінскай палітыкі, першых дэкрэтаў і пастаноў Савецкай улады — ставяць іх у шэраг палітычных твораў, якія «змагаліся» за лепшае будучае народа.

У 1920 г. аддзяленне РОСТА палітаддзела Рэўваенсавета Заходняга фронту выдала плакат «Барысаў і Кіеў», складзены з васьмі сюжэтаў, якія раскрывалі сэнс і змест інфармацыі аб варварскіх дзеяннях інтэрвентаў на тэрыторыі Беларусі і Украіны: узрыў моста ў Кіеве, пажары ў Барысаве і г. д. Як прысуд варожай сутнасці інтэрвенцыі ўспрымаецца абяздоленасць беларусаў і ўкраінцаў, якія вымушаны блукаць па бясконцых дарогах вайны. У кампазіцыі плаката «Барысаў і Кіеў» адчуваецца ўплыў народнага лубка, прынцыпы якога выкарыстоўваліся мастакамі 20-х гадоў для больш эмацыянальнага і даходлівага раскрыцця сюжэта: адна за адной ідуць ілюстрацыі, выкананыя каляровымі фарбамі з чорнай абводкай.

У плакаце «У кайданы рабства працу нашу вольную закаваць імкнецца шляхта...» (выдавецтва Рэўваенсавета Заходняга фронту) мастак «Ф. Л.» (магчыма, Фёдар Лабрэнц з Смаленска) карыстаецца гіпербалай, метафарай, алегорыяй, прыёмам супрацьпастаўлення. Ён бярэ за аснову сюжэт казкі А. С. Пушкіна аб марскіх віцязях. Толькі ў новай інтэрпрэтацыі гэта не віцязі, а чырвонаармейцы. Ворага мастак паказаў у вобразе ката з кайданамі ў руках як сімвал катавання і здзекаў. Фігура ў сярэдневяковым адзенні пададзена скульптурным антуражам. Яна паўстае перад намі. Але не ўдасца кату здзейсніць свае мары — высокай хваляй паўстае перад ім мора, якое сімвалізуе народныя масы, што ўзняліся на барацьбу за свае правы і незалежнасць.

Прыём мантажу, які выкарыстоўвае мастак у гэтым творы, спрыяе больш яркаму супрацьпастаўленню двух варожых лагераў, дзвюх супрацьлеглых ідэалогій. Кожная выява мае сваю пластычную мову: тут і рэтушная штрыхоўка, і лапідарная заліўка гуашшу, і святлоценявая аб'ёмнаая апрацоўка фігуры рабочага з молатам у руках. Уведзены ў плоскасць аркуша шрыфт займае ўсю верхнюю частку плаката і разам з выявай складае агульны стройны рытм.

У 1920 г. быў наладжаны выпуск плакатаў на культурна-асветную тэматыку. Да выступлення У. І. Леніна аб ролі культурна-асветнай дзейнасці ў Чырвонай Арміі звярнуўся мастак М. Волк у плакаце «Нашы перамогі сталі магчымымі выключна дзякуючы ўмацаванню партыйнай культурна-асветнай дзейнасці ў радах Чырвонай Арміі» (выдавецтва Заходняй ваеннай акругі). Насельніцтва не жадае быць рабом — тэма твора «Чырвоная моладзь павінна знішчаць памешчыцкую гадзіну, каб вярнуцца хутчэй да працы». Плакат заклікае да дзеяння. Кампазіцыйна аркуш складаецца з дзвюх частак, на якіх паказваецца канкрэтна, як трэба паступаць з тымі, хто з'яўляецца да нас з варожымі намерамі.

Сюжэты для сваіх твораў мастакі-плакатысты чэрпалі з партыйных лозунгаў, пастаноў, дэкрэтаў, рэвалюцыйных песень, выступленняў У. І. Леніна. Шэраг плакатаў-лістовак, дыяграм з'явіўся ў сувязі з правядзеннем такіх мерапрыемстваў і кампаній, як «Тыдзень дапамогі фронту», «Барацьба з паліўным голадам», «Дзень савецкай прапаганды», «Партыйны тыдзень», «Камуністычны суботнік», «Харчовы двухтыднёвік», «Тыдзень Заходняга фронту» і інш.[75]

Кожны, хто жадаў дапамагчы фронту, мог прыняць удзел у ства-

---

[75] Каменская Н. Белорусский народ в борьбе за Советскую власть (1919—1920). Мн., 1963.

рэнні агітацыйнай графікі. Таму часта плакаты і сатырычныя малюнкі выдаваліся невядомымі мастакамі-самавукамі, самімі рэдактарамі, друкарскімі рабочымі, якія заставаліся невядомымі.

На з'яўленне новых відаў і жанраў плаката аказвала ўплыў агітацыйная графіка газет і часопісаў. Крок за крокам, а ў некаторых выпадках з найвялікшай хуткасцю вырашаліся мастацкія праблемы, якія ў іншых сітуацыях (не рэвалюцыйных) распрацоўваліся неверагодна доўга. У даным выпадку трэба спыніцца на пошуках новага станоўчага вобраза героя плаката.

Мастак Ф. Іванчук — аўтар твора «Чырвонае полымя Кастрычніка распаляе пажар сусветнай рэвалюцыі» (выдадзены ў Магілёве выдавецтвам 16-й арміі ў 1920 г.). Буйным крокам крочыць па зямному шару рабочы з факелам у руцэ, сімвалізуючы тыя перамены, якія адбываюцца ў Расіі. Перад ім далёка на гарызонце справа і злева ляжаць розныя гарады Усходу і Захаду, Поўначы і Поўдня. Вось туды і накіроўваецца рабочы, трымаючы ў руках факел — увасабленне рэвалюцыйнага святла. Ён нясе яго пралетарыяту іншых краін.

Дынамізм, нязвыклая перспектыва, што дазваляе гранічна манументалізаваць выяву рабочага, дакладна падкрэсліваюцца надпісам, які праходзіць па ўсёй плоскасці аркуша зверху данізу.

Плакат выкананы новымі прыёмамі. Тут выкарыстаны святлоцені, ракурс, колер — усе прыкметы жывапісу. Увогуле фігура нібыта ўзята са станковага жывапіснага твора — так дасканала і выразна распрацавана яна як у малюнку, так і ў фарбах. Гэта прыклад таго, што ў плакаце пры пэўных кампазіцыйных распрацоўках магчыма паспяховае выкарыстанне прыёмаў жывапісу.

Аб клапатлівай увазе да асветы народа, яго духоўных запатрабаванняў сведчыць плакат «Кніга — духоўны запавет аднаго пакалення другому, запавет паміраючага старога юнаку, які пачынае жыццё. Прыказ вартавога, які адпраўляецца на адпачынак, вартавому, што заступае на яго месца. Будзем паважаць кнігу» (аўтар Б. Р.). Плакат выдадзены палітаддзелам Заходняга фронту. Гэта адзін з прыкладаў, калі публіцыстычны твор імкнуўся замяніць жывога прамоўцу. Іменна дзеля большай выразнасці і даходлівасці аркуш быў распісаны каляровымі фарбамі ў максімальна спрошчанай, абагульненай форме. Такі самы прыём выкарыстаны ў плакаце «Чырвоная Армія па-геройску змагаецца на фронце», выдадзеным Смаленскім аддзяленнем РОСТА. Побач з рэалістычнымі выявамі рабочых змешчаны супрэматычныя знакі: колы, квадраты, лініі — сімвалы новай вытворчасці.

Плённа працавалі ў галіне плаката гомельскія мастакі. У Гомелі існавала некалькі майстэрань па вытворчасці агітацыйнай прадукцыі: ГомельРОСТА, плакатная майстэрня Гомельскага прафсаюза работнікаў мастацтва і інш.[76] Пачатак гомельскаму плакату паклаў шэраг твораў агітацыйнага характару, выкананых у 1919 г. да юбілею рэспублікі. Адзін з іх — «Мы паднялі горда і смела сцяг барацьбы за рабочую справу» (мастак выкарыстаў словы з «Варшавянкі») — прадстаўляў новыя сімвалы: сцяг, руку працоўнага чалавека, выяву зямнога шара.

Асноўны вобразны элемент лістоўкі «Чырвоны тыл працуе! Чырвоная Армія перамагае!» (выдадзена гомельскім аддзяленнем Дзяржвыда РСФСР у г. Клінцы ў 1919 г.) — выява рабочага з кувалдай, якая сімвалізавала перамогу пралетарыяту ў яго барацьбе з буржуазіяй, а ў будучым — перамогу ўсяго сусветнага пралетарыяту.

Прыкметную ролю ў галіне палі-

---

[76] Выгодский Г. А. Быховский. М., 1921.

тычнага агітацыйнага плаката перыяду грамадзянскай вайны адыграла творчасць гомельскага мастака А. Быхоўскага.

У шмат якіх сваіх творах мастак карыстаецца метафарай, гратэскам, гіпербалай. У аркушы «Чырвоны набат» (Клінцы, 1920) ён паказвае званара — сімвалічны вобраз непакою, які б'е ў звон, каб падняць народ на барацьбу. Выразаны з лінолеуму плакат расфарбаваны колерам. Ён прыцягвае ўвагу дасканаласцю малюнка, распрацаванасцю дэталей. Для паказу сілы, магутнасці станоўчых герояў А. Быхоўскі звяртаецца да манументалізацыі вобраза. У аркушы «Наступленне» чырвонаармейцы ідуць шчыльнымі шарэнгамі насустрач ворагу. Іх не зламаць, не парушыць, бо шарэнгі складаюцца з людзей, моцных духам.

Крывавая справа вайны прадстае перад намі ў творы «Дапамажыце параненаму чырвонаармейцу!», дзе тэма спагадлівасці, жалю да абаронца радзімы вырашаецца даволі пераканаўча. Мастак малюе параненага, аднаго на вялізным абшары поля бою. Паранены працягвае да нас рукі, чакае дапамогі.

У плакаце «Дэзерцір — здраднік пралетарскай рэвалюцыі» (гомельскае аддзяленне Дзяржвыда РСФСР, 1920) дзеянне разгортваецца ў сялянскай хаце. Чырвонаармеец стаіць спіной да гледача насупраць печы, дзе хаваецца здраднік. Унізе аркуша тэкст: «Ты пашто, такі-сякі, хочаш схавацца? З польскім панам, відаць, ты рашыў братацца?». Плакат выкананы ў традыцыях часопіснай графікі — адной лініяй тушшу.

Гомельскі мастак А. Гефтэр з'яўляецца аўтарам сатырычнага плаката «1919—1920» (ГомельРОСТА), у якім паказаны тры генералы белагвардзейскіх армій — Карнілаў, Дутаў, Каледзін. Для большай канкрэтызацыі пад кожным з іх зроблены подпісы. Кампазіцыя складаецца з дзвюх частак, у якіх паступова растлумачваецца, як складваліся ваенныя падзеі, хто з генералаў у які момант адчуваў сябе пераможцам. На першым малюнку генералы адчуваюць сябе ўпэўнена, яны нават не падазраюць, што чалавек са сцягам можа ўяўляць якую-небудзь небяспеку. І ўжо на другім кадры фігура рабочага са сцягам вырастае ў буйную постаць, якая супрацьпастаўляецца ворагам. На сцягу зіхацяць словы: «Няхай жыве ўлада Саветаў!»

У пошуках новых арыгінальных рашэнняў шмат працаваў малады гомельскі плакатыст — выхаванец мастацкай студыі М. А. Урубеля Я. Целішэўскі. Найбольш тыповы для яго творчасці плакат «Сяляне! Здавайце лішкі!» (гаворка ідзе аб харчпадатках). Складзены з двух малюнкаў накшталт лубка плакат растлумачвае, у чым памылка селяніна, калі ён хавае хлеб ад чырвонаармейцаў. Псіхалогія недаверу, падману прыводзіць да таго, што сялянскія запасы адбіраюць ворагі — былыя памешчыкі, генералы, бандыты. Плакат вучыць селяніна перабудоўвацца, каб сябраваць з Савецкай уладай і давяраць ёй.

Як бачым, для плакатаў культурна-асветнай тэматыкі характэрны тыя ж рысы, што і для дарэвалюцыйнай станковай графікі. Ім у роўнай ступені ўласцівы і метафарычная сімволіка, і чыста графічныя сродкі: штрыхавая апрацоўка фактуры, заліўка аднаколернай плямай, выяўленчая, амаль музычная лінія і г. д. У гэтых плакатах адчуваецца ўплыў розных стыляў і напрамкаў асабліва мадэрна і фарматворчасц «Свету мастацтва».

Беларускі агітацыйны плакат па слякастрычніцкага перыяду ўяўля сабой цікавую старонку ў савецкі мастацтве. Ён уваходзіць у зборы та кіх вядомых музеяў і архіваў нашаі краіны, як Музей Рэвалюцыі СССІ (Масква), Бібліятэка СССР ім У. І. Леніна (Масква), Дзяржаўна Публічная бібліятэка імя М. Я. Саі

тыкова-Шчадрына (Ленінград) і інш. Агітацыйны плакат уяўляе каштоўнасць не толькі як дакумент гісторыі і мастацтва, але і як водбліск той рэвалюцыйнай эпохі і нават праз столькі год не перастае ўражваць шчырасцю служэння мастацтва народу, самаадданым заклікам да барацьбы.

* * *

Газетная і часопісная графіка займае вельмі сціплае месца ў беларускім мастацтве перыяду іншаземнай інтэрвенцыі і грамадзянскай вайны. У той час дамінавалі публіцыстычныя жанры: плакат, мастацтва афармлення гарадоў і г. д. Тым не менш іменна тады рабіліся першыя спробы афармлення чырвонаармейскіх газет і беларускіх выданняў, якія захавалі адбітак тых неспакойных часоў.

У першы паслякастрычніцкі перыяд у Беларусі і па-за яе межамі выходзілі газеты «Звезда» (Мінск), «Дзянніца» (Петраград), «Известия Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов» (Віцебск, Орша, Гомель), часопіс «Заря Запада» (Мінск), бюлетэні і інш. На старонках гэтых выданняў мы бачым першыя спробы стварэння новай савецкай перыёдыкі, калі ў пошуках патрэбнага шрыфту і стылю назваў выкарыстоўваліся розныя мастацкія выявы — ілюстрацыі, малюнкі, сімвалы, геральдыка.

Газета «Дзянніца» (орган Белнацкома) чатыры разы мяняла шрыфт назвы, што сведчыць аб пошуках таго адзінага стылю, які б найлепш адпавядаў зместу выдання. Звычайна за аснову браўся шрыфт двух тыпаў — гатычны або лацінскі, а часам мастакі імкнуліся адшукаць які-небудзь арыгінальны ход. Прыкладам з'яўляюцца мудрагелістыя літары назваў газет «Оршанские известия», «Соха и молот» (Магілёў).

Перш за ўсё мастакі сутыкнуліся з адсутнасцю новых выяў, метафар, геральдыкі. Акрамя зоркі — сімвала Чырвонай Арміі, якую малявалі на лістоўках, плакатах, ваенных аб'явах, не было распрацаваных рэвалюцыйных сімвалаў. Якой павінна быць новая рэвалюцыйная сімволіка? Гэта пытанне ўздымалася ў розных пастановах аб правядзенні ў жыццё дэкрэтаў Савецкай улады, інструкцыях палітаддзелаў Чырвонай Арміі [77].

Само жыццё прымушала дзеячаў мастацтва звяртацца да старых, але адвечных сімвалаў, якімі з'яўляюцца сонца, дрэва, птушкі і г. д. Ствараючы вокладку «Бюлетэня Вышэйшага Савета народнай гаспадаркі Літоўска-Беларускай ССР» (Вільня, 1919), мастак Я. Драздовіч уводзіць у яе кампазіцыю вядомую з дарэвалюцыйных часоў выяву аратага — гаспадара зямлі. Вобраз аратага распрацоўваўся ў дарэвалюцыйным мастацтве: у жывапісе Ф. Рушчыца, у графіцы К. Кастравіцкага (К. Каганца). У 1912—1915 гг. фігура аратага ўпрыгожвала вокладку беларускага часопіса «Саха» (мастак Я. Драздовіч).

На вокладцы да «Бюлетэня...» Я. Драздовіч зноў звярнуўся да малюнка аратага. Ён спрабуе па-сучаснаму інтэрпрэтаваць стары сімвал, ужыць яго ў новым кантэксце: з выявай сонца — сімвалам Кастрычніцкай рэвалюцыі, дрэвамі — сімваламі жыцця. У выніку атрымалася кампазіцыя рамантычнага сельскага пейзажу, дзе галоўны элемент — сонца доўгімі праменямі прарэзвае зямлю, па якой уздоўж баразны ідзе араты. Унізе аркуша з левага боку стаіць вялікае дрэва, галіны якога пакрыты прыгожым лісцем. Дрэва як метафа-

[77] Рэзалюцыя 2-га Віцебскага губернскага з'езда прафсаюза работнікаў мастацтва аб задачах у галіне выхавання працоўных (ДА Віцебскай вобл., ф. 101, воп. 1, спр. 3, л. 11).

рычны вобраз моцы і жыццяздольнасці народа падпарадкоўвае сабе ўсе элементы вокладкі, увасабляючы ідэі міру і вольнай працы [78]. Малюнак выкананы тушшу лініяй аднолькавай таўшчыні ў характэрнай для Я. Драздовіча манеры.

Ужыванне старых сімвалаў у новай, рэвалюцыйнай публіцыстыцы Я. Драздовіч лічыў адным з моцных і своечасовых сродкаў. У 1919 г., афармляючы вокладку часопіса «Дыямент», які быў выдадзены ў Кіеве ў 1919 г. выдавецтвам «Зорка», Я. Драздовіч выкарыстаў старажытнабеларускі герб «Пагоня». У новай трактоўцы герб упісаны ў чатырохвугольнік, а з левага і правага бакоў намаляваны постаці рабочага і селяніна, трактаваныя ў стылі герояў грэчаскай міфалогіі. Малюнак выкананы графічнай лініяй, якая даволі падрабязна выяўляе геаметрычныя формы, чалавечыя постаці, а таксама герб з коннікам.

Газета «Звезда» (орган Камуністычнай партыі бальшавікоў Беларусі, потым ЦК КП(б) Літвы і Беларусі) некалькі разоў мяняла шрыфт назвы. У залежнасці ад стылю — готыкі, лацініцы — назва набывала рознае гучанне. У стварэнні шрыфту «Звезды» прымалі ўдзел прыхільнікі «вытворчага мастацтва» М. Цэханоўскі, В. Стржэмінскі, якія ў той час працавалі ў аддзеле выяўленчага мастацтва Наркамасветы Беларусі. Кожная літара назвы трактавалася ў модным для тых часоў стылі — вычэрчвалася з дапамогай лекал і лінеек.

Плённа працавалі мастакі-афармiцелі першага беларускага часопіса «Заря Запада» П. Гуткоўскі, К. Урублеўскі, Я. Драздовіч і інш. Ініцыялы некаторых з іх стаяць пад малюнкамі і ілюстрацыямі. Свет убачылі толькі тры нумары. Тут быў выкарыстаны модны ў тыя часы прынцып мантажу розных выяў на адной плоскасці — назвы, фотаздымка, геральдыкі. Назва заставалася пастаяннай, мяняліся ілюстрацыі-фотаздымкі. На вокладцы аднаго з нумароў быў змешчаны гістарычны здымак распісанага агітацыйнымі малюнкамі агітцягніка, які прыязджаў у Беларусь у 1919 г. На вокладцы другога — фотаздымак будынка ў Мінску, у якім была абвешчана Савецкая ўлада [79].

Асноўным элементам афармлення назвы часопіса «Заря Запада» быў сімвал рэвалюцыйных змен — сонца. Выразная роўная лінія прамянёў замацоўвала сэнс ідэі — час ваенны, рэвалюцыйны, сур'ёзны. На апошняй старонцы часопіса П. Гуткоўскі змясціў малюнак з выявай Маскоўскага Крамля, які ўвасабляў трываласць і моц Савецкай улады. У шрыфце назвы П. Гуткоўскі выкарыстаў цікавы дапаўняльны элемент у выглядзе сцяблоў на асобных літарах, якія надаюць ім пэўны эфект. Гэта быў пачатак пошукаў П. Гуткоўскага ў галіне распрацоўкі свайго арыгінальнага рэвалюцыйнага шрыфту, які ён будзе ўдасканальваць і надалей.

На нешматлікіх старонках «Зари Запада» змяшчаліся малюнкі сатырычнага характару. У карыкатурах «Саюзнікі», «Свая кампанія», «Мінская буржуазія» мастак К. Урублеўскі імкнуўся выкрыць здраду буржуазіі, яе змову супраць народа, які цярпеў нястачы, голад. На адным з малюнкаў мы бачым, як кожная з вялікіх дзяржаў — Англія, Францыя, Германія — імкнецца падзяліць карту свету па-свойму. Выканана гэта выразна і проста: адзін з прадстаўнікоў «моцных» дзяржаў трымае ў руках гарбуз — сімвал свету, асоб-

[78] Выданне знаходзіцца ў экспазіцыі Музея Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі ў Вільнюсе.

[79] Часопіс знаходзіцца ў Дзяржаўнай бібліятэцы імя У. І. Леніна ў беларускім аддзеле.

ныя лусткі якога дзяліліся паміж імі. Канечне, у прафесійных адносінах малюнкі далёка не дасканалыя, у іх яшчэ не хапае ўпэўненасці, майстэрства. Але здзіўляе своечасовасць, прамата, зразумеласць ідэі, якую мастак жадае данесці да гледачоў.

Шмат малюнкаў сатырычнага плана было змешчана на старонках віцебскіх «Известий» (1919—1920). Мастакі А. Ахола-Вало, С. Юдовін і іншыя ў з'едлівых карыкатурах і шаржах раскрывалі варожую сутнасць дэзерцірства, палітычных загавораў, выкрывалі ўнутраных ворагаў, якія імкнуліся вярнуць былую ўладу. Для пастаяннай інфармацыі аб падзеях на фронце ў газеце існавала асобая рубрыка «Листок красноармейца», дзе ў даходлівых малюнках растлумачваўся сэнс тэкстаў, прымавак, вершаў, тэлеграм РОСТА. Для больш эфектнай падачы матэрыялу выкарыстоўваліся розныя формы: раскадроўка, што давала магчымасць паслядоўна прасачыць за дзеяннем герояў, фіксацыя кульмінацыйнага моманту, калі герой (адмоўны або станоўчы) застаецца сам-насам з гледачом. Такія сюжэты прыцягваюць увагу канкрэтнасцю вобразаў, якія звычайна вырашаліся прыёмам гратэску, супрацьпастаўлення.

Іменна сатырычная карыкатура ў першыя паслярэвалюцыйныя часы становіцца сапраўдным наглядным дапаможнікам, што давала магчымасць нават непісьменнаму чалавеку зразумець, аб чым ідзе гаворка. У малюнках былое параўноўвалася з новым, жыццё да рэвалюцыі супрацьпастаўлялася новаму жыццю, фіксавалася ўвага на культурна-асветнай дзейнасці Чырвонай Арміі, узаемаадносінах арміі і мясцовага насельніцтва, барацьбе з адмоўнымі з'явамі — дэзерцірствам, крадзяжом і г. д. У малюнках-карыкатурах «Поп і буржуй», «Жадаем доблесным героям з'явіцца ў Піцер пад канвоем», «Трансфарматар», «Твар — люстэрка душы» паказваюцца палітычныя ворагі Савецкай улады: контррэвалюцыянеры, прыслужнікі імперыялізму, «героі» паходу на Чырвоную Расію.

Карыстаючыся гіпербалай, метафарычнай мовай, мастакі паказвалі, як мяняліся паводзіны некаторых дзеячаў Захаду ў залежнасці ад змены міжнародных абставін. У малюнку «Твар — люстэрка душы» даюцца вобразы трох кіраўнікоў замежных дзяржаў — Лойд Джорджа, Клемансо і Вільсана. Гэта своеасаблівы іканастас людзей-звяроў: ніжнія часткі іх твараў маюць выгляд тыгра, ільва, арла — адпаведна з гербавай выявай кожнай дзяржавы.

Пошукі свайго адметнага, арыгінальнага стылю афармлення вяліся амаль у кожным перыядычным выданні Беларусі. Так, выдаўцы часопіса «Искусство», які выходзіў у 1921 г. у Віцебску, імкнуліся надаць свайму выданню «рэвалюцыйны» выгляд. Адным з асноўных матываў заставак стаў вобраз чалавека ў небе накшталт малюнкаў аб касманаўтыцы. Без сумнення, аўтарам іх быў адзін з членаў мастацкага аб'яднання «Сцвярджальнікі новага мастацтва», якое распрацоўвала новыя формы архітэктонікі [80]. Малюнкі-застаўкі выкананы чорнай тушшу, растушаваны па краях своеасаблівай графічнай лініяй.

Тэматыка малюнкаў «Журнала Витебского отделения РОСТА», які выдаваўся ў Віцебску ў 1921 г., адлюстроўвала жыццё чырвонаармейцаў, уздымала пытанні агітмасавай прапаганды, барацьбы з дэзерцірствам, голадам і сцюжай і г. д. Не абміналіся і тэмы ўзаемаадносін сялян і чырвонаармейцаў, спекуляцыі, харчпадаткаў.

---

[80] Праграма «Сцвярджальнікаў новага мастацтва» была надрукавана на старонках газеты «Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» ад 17 марта 1920 г.

У афармленні часопіса «Рунь», які выдаваўся ў Мінску ў 1920 г., прымаў удзел мастак Наркамасветы Беларусі Я. Драздовіч. І тут ён застаецца верным свайму прынцыпу — звяртаецца да старых дарэвалюцыйных сімвалаў, якія падае ў новай, сучаснай інтэрпрэтацыі. Слова «Рунь» у загалоўку складалася то з вянкоў калоссяў, то з арнаментальных паясоў, то з мудрагелістых ліній — тонкіх і зграбных, якія нагадвалі дарэвалюцыйныя выданні ў стылі мадэрн. Элементы афармлення — прыгожая лінія, раслінны арнамент, дасканалая распрацоўка кожнай дэталі — яскрава сведчаць аб тым, што Я. Драздовіч як мастак сфарміраваўся яшчэ да рэвалюцыі. У яго былі свае асабістыя прыхільнасці і манера выканання. У гады інтэрвенцыі і грамадзянскай вайны ён не застаўся ў баку ад спраў прапаганды і агітацыі за Савецкую ўладу. Для Я. Драздовіча — мастака-летуценніка, мастака-фантазёра новы час асацыіраваўся з новымі сімваламі. Таму нездарма ў афармленні аднаго з нумароў «Руні» мы бачым малюнак белых крылаў птушкі. Па задуме аўтара крылы сімвалізавалі цудоўнае будучае беларускага народа, узнёсласць, рамантычнае ўспрыняцце жыцця [81].

У большасці ж выпадкаў мастакі — афарміцелі новых выданняў выкарыстоўвалі ўжо вядомыя прыёмы. Напрыклад, часопіс «Зори» (орган аддзела народнай адукацыі Заходняй вобласці, Смаленск, 1919) меў вокладку з ужо звыклымі мастацкімі элементамі: сонцам, лісцямі вінаграднай лазы, рознымі геральдычнымі выявамі, якія абрамляюць аркуш вокладкі па перыметры. Мастакі І. Хозераў, Б. Рыбчанкоў, П. Лалянкоў (працавалі і жылі ў Смаленску) стварылі своеасаблівы рытм лёгкасці, аптымістычнага ўражання, што адпавядала назве «Зори».

Першыя крокі ў асваенні новых жанраў і прыёмаў графікі яскрава сведчаць аб жаданні мастакоў працаваць і супрацоўнічаць з Савецкай уладай. Яны аддавалі ёй свае веды, імкнуліся зразумець новы час як эпоху, калі мастацтву адкрываюцца шырокія магчымасці служыць свайму народу, несці новыя ідэі, новыя формы жыцця.

---

[81] Рунь. 1920. № 1.

Глава II

СТАНАЎЛЕННЕ БЕЛАРУСКАГА ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА (20-я — ПАЧАТАК 30-х гг.)

МАСТАЦКАЕ ЖЫЦЦЁ БЕЛАРУСІ 20-х ГАДОЎ

Закончылася грамадзянская вайна. Маладая Беларуская Савецкая Сацыялістычная Рэспубліка ўступіла на шлях аднаўлення разбуранай вайной гаспадаркі, збірання сіл для ўздыму эканомікі краіны. Побач з гэтымі задачамі на парадак дня паўстала задача культурнага будаўніцтва. Мінск становіцца сталіцай Савецкай Беларусі. Тут у пачатку 20-х гадоў адкрываецца шэраг дзяржаўных устаноў навукі, культуры, мастацтва. Сярод іх Беларускі дзяржаўны універсітэт, Беларускі дзяржаўны тэатр, Дзяржаўнае выдавецтва БССР і інш. У Віцебску пачаў працаваць мастацкі тэхнікум, які з'явіўся асноўнай навучальнай установай па падрыхтоўцы мастацкіх кадраў рэспублікі.

Практычныя задачы станаўлення беларускага выяўленчага мастацтва вынікалі з тых аб'ектыўных умоў, якія склаліся ў мірны перыяд пасля інтэрвенцыі і грамадзянскай вайны. Перш за ўсё трэба было сабраць разрозненыя мастацкія кадры з мэтай выкарыстання іх вопыту ў новых умовах. Перад мастакамі паўстала задача пошукаў новых сродкаў і форм адлюстравання рэчаіснасці.

Вырашэннем гэтых праблем займаліся Наркамасветы Беларусі, Інстытут беларускай культуры (Інбелкульт), Дзяржаўнае выдавецтва БССР, Саюз работнікаў мастацтва і іншыя арганізацыі.

Першыя крокі на шляху стварэння сапраўднай творчай атмасферы, выпрацоўкі новага светапогляду на мастацтва рабіліся на шматлікіх пасяджэннях, нарадах і дыскусіях. Так, галоўную задачу дзеячаў мастацтва на гэтым этапе дэлегаты пасяджэння Саюза работнікаў мастацтва (адбылося 6 студзеня 1920 г. у Мінску) бачылі ў «ачышчэнні» мастацкіх каштоўнасцей, якія знаходзіліся пад уплывам старых дарэвалю-

цыйных поглядаў, у «арганізацыі разрозненай мастацкай працы і супрацьстаўленні яе буржуазнай мастацкай анархіі»[1].

З'езды работнікаў мастацтва праходзілі пад непасрэдным кіраўніцтвам Беларускага ўрада. Удзельнікам першага мінскага губернскага з'езда работнікаў мастацтва быў В. Г. Кнорын, які выступіў з дакладам аб задачах у новы мірны перыяд. З'езд падвёў вынікі работы ў гады інтэрвенцыі і грамадзянскай вайны і вызначыў асноўныя шляхі далейшага развіцця. «Работнікі мастацтва ў перыяд трохгадовай грамадзянскай вайны,— гаварылася ў рэзалюцыі,— якія прымалі ўдзел як са зброяй у руках, так і зброяй агітацыі, у сучасны момант пераходу да мірнага будаўніцтва зноў будуць у перадавых шарэнгах прадстаўнікоў фронту»[2].

У спрэчках і дыскусіях праходзіў 1920-ы год. Значнасць пралеткультаў як цэнтраў мастацкага жыцця паступова згасала.

У сваёй прамове «Задачы саюзаў моладзі» на III з'ездзе камсамола У. І. Ленін высмейваў пралеткультаўскіх фантазёраў: «Пралетарская культура не з'яўляецца выскачыўшай невядома адкуль, не з'яўляецца выдумкай людзей, якія называюць сябе спецыялістамі па пралетарскай культуры. Гэта ўсё наскрозь глупства. Пралетарская культура павінна з'явіцца заканамерным развіццём тых запасаў ведаў, якія чалавецтва выпрацавала пад гнётам капіталістычнага грамадства, памешчыцкага грамадства, чыноўніцкага грамадства. Усе гэтыя шляхі і дарожкі падводзілі і падводзяць, і працягваюць падводзіць да пралетарскай культуры...»[3] А пралеткультаўцы якраз і адварочваюцца ад усіх гэтых «шляхоў і дарожак», прыдумваючы асабісты шлях да новай культуры.

У 1921 г. на аснове пастановы X з'езда РКП(б) «Аб Галоўпалітасвеце і агітацыйна-прапагандысцкіх задачах партыі» была праведзена рэарганізацыя Наркамасветы РСФСР. Аддзел выяўленчага мастацтва быў ліквідаваны і замест яго ў Галоўпалітасвеце быў створаны новы аддзел, які стаў ведаць работай творчых арганізацый.

У Беларусі была створана Галоўпалітасвета з аддзеламі тэатра, кіно, музыкі і выяўленчага мастацтва. Кіраўніком аддзела выяўленчага мастацтва быў прызначаны М. Станюта, у аддзеле працавалі М. Філіповіч і інш.

Важным дакументам у справе кансалідацыі мастацкіх сіл Беларусі, падтрымкі і аказання дапамогі ў арганізацыйных пытаннях з'явіўся «Зварот да ўсіх працоўных Беларусі», прыняты на II Усебеларускім з'ездзе Саветаў. У ім гаварылася, што Беларуская Савецкая Рэспубліка імкнецца ствараць спрыяльныя ўмовы для творчасці, будзе садзейнічаць станаўленню і развіццю нацыянальнай культуры[4].

Творчая інтэлігенцыя Мінска паступова пачала ўключацца ў мастацкае жыццё. У Мінску былі адкрыты мастацка-вытворчыя майстэрні «Выяўленчае мастацтва». Дзейнасць майстэрань была даволі разнастайнай: рабілі ўсё, што ўмелі,— пісалі партрэты, плакаты, лозунгі. Прымаліся заяўкі на вырабы цацак, габеленаў і г. д.[5]

Асноўнае ядро мастацка-вытворчых майстэрань склала моладзь: М. Філіповіч, П. Гуткоўскі, М. Станюта, В. Дваракоўскі, Г. Філіпоўскі, А. Ахола-Вало, А. Тычына, У. Кудрэвіч, М. Русецкі. З франтоў грамадзянскай вайны вярнуліся і ўклю-

---

[1] Мастацтва Савецкай Беларусі. Мн., 1976. С. 19.
[2] Звезда. 1923. 12 янв.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 41. С. 304—305.
[4] Звезда. 1923. 8 дек.
[5] Трыбуна мастацтва. 1925. № 10. С. 13.

чыліся ў работу А. Грубэ, А. Астаповіч, М. Гусеў, А. Булычоў, М. Дучыц, А. Марыкс, К. Елісееў і інш. Актыўна працавалі і мастакі старэйшага пакалення: Я. Кругер, Д. Полазаў, Ю. Пэн, Г. Віер, К. Ціханаў, П. Мрачкоўская, Я. Драздовіч, В. Дваракоўскі і інш.

Мастакі былі патрэбны ўсюды — у школах, выдавецтвах, тэатрах, музеях. Становіцца зразумелай тая ўвага да творчай інтэлігенцыі, якую праяўлялі кіруючыя органы і ўрад рэспублікі. Цэнтральны орган друку ЦК КП(б)Б газета «Звезда» пісала: «Выяўленчае мастацтва — не раскоша... Яно — неад'емная частка нашай пралетарскай культуры... Пачынаючы з ніжэйшых школ, выяўленчае мастацтва павінна быць абавязковым, правільна і сур'ёзна пастаўленым прадметам побач з іншымі выкладчыцкімі дысцыплінамі» [6].

У 1920 г. у Мінску працавалі студыі пры рабфаку (кіраўнік Я. Кругер), клубе чыгуначнікаў (Г. Віер), чыгуначнай школе (А. Тычына). Цікава адзначыць, што выхаванцамі студыі А. Тычыны былі вядомыя мастакі В. Цвірка, Л. Замах, М. Кавязін і інш. У 1921 г. адкрыў сваю майстэрню М. Філіповіч. Разам са сваімі сябрамі М. Станютай і А. Тычынай ён быў у ліку актыўных барацьбітоў за беларускае савецкае мастацтва. Гурток называўся «Свабодная акадэмія М. М. Філіповіча». Майстэрня М. Філіповіча з'яўлялася цэнтрам, дзе збіраліся дзеячы мастацтва, каб маляваць з натуры, абмяркоўваць шматлікія злабадзённыя пытанні [7].

Актыўную дзейнасць разгарнула ў Мінску студыя пад кіраўніцтвам мастака Ф. Сяргеева, якая размяшчалася ў Доме культуры чырвонаармейцаў. Студыйцы займаліся макеціраваннем, рабілі дэкарацыі для спектакляў, малявалі. Студыя-майстэрня пры Белдзяржтэатры таксама прыцягвала да сябе моладзь. Тут з мастацтвам сцэнаграфіі знаёміліся Я. Красоўскі, Л. Майзеліс, В. Гершановіч. Працягвала працаваць Гомельская мастацкая студыя ім. М. А. Урубеля. Яе выхаванцамі былі Л. Смехаў, Г. Ніскі, Б. Звінагродскі і інш. У Оршы і Магілёве працаваў мастак-выкладчык студыі выяўленчага мастацтва Ф. Пархоменка.

Але студыі і гурткі не маглі вырашыць пытання падрыхтоўкі прафесійных мастакоў. Патрэбна была такая навучальная ўстанова, якая б адпавядала запатрабаванням часу — адкрывала шлях да мастацкай адукацыі дзецям рабочых і бяднейшага сялянства. Таму было вырашана на базе Віцебскага мастацка-практычнага інстытута адкрыць новую навучальную ўстанову. У кастрычніку 1923 г. пачаў дзейнасць Віцебскі мастацкі тэхнікум кузня мастацкіх кадраў Савецкай Беларусі даваеннага перыяду.

У пачатку красавіка 1921 г. пададдзел мастацтва Наркамасветы Беларусі зрабіў спробу адкрыць у Мінску першую мастацкую студыю. Планавалася, каб у ёй вяліся заняткі па маляванню і жывапісе, чыталіся лекцыі па гісторыі мастацтва, перспектыве. Нават былі вызначаны выкладчыкі — К. Елісееў, Д. Полазаў, К. Ціханаў [8]. У студыі планавалася адкрыць мастацкую школу з класамі скульптуры, керамікі, графікі, мастацкага ткацтва, пляцення, гафтавання, па сталярна-разной справе і інш.[9]

Важным асяродкам культурна-асветай работы павінны былі стаць музеі. Быў адкрыты Гістарычны музей у Мінску з аддзеламі

[6] Звезда. 1921. 2 апр.

[7] Шматаў В. Урок у акадэміі Міхася Філіповіча // Мастацтва Беларусі. 1988. № 5.

[8] Школа и культура Советской Белоруссии. 1921. № 1—2.

[9] Там жа. № 3. С. 84—87; № 4. С. 87—97.

старажытнага і сучаснага мастацтва. Паступова набіраў сілу Музей гісторыі першабытнай культуры і рэлігіі пры Беларускім дзяржаўным універсітэце. У 1925 г. пачынае збіральніцкую дзейнасць Музей ссылкі і катаргі. Наладжваецца перапіска паміж Мінскам, Масквой і Ленінградам. Яе асноўны змест — аб адшуканні твораў беларускага выяўленчага мастацтва па-за межамі рэспублікі і аб верагоднасці іх вяртання на радзіму.

Асабліва паспяхова дзейнічае ў гэтым напрамку Мінскі гістарычны музей. Ленінградскі музейны фонд перадаў яму карціны вядомых рускіх мастакоў. Акрамя таго, у яго фонды былі ўключаны калекцыі былога Мсціслаўскага музея (да 300 экспанатаў), сярод якіх знаходзіліся каштоўныя работы мастакоў беларускай школы, шматлікія этнаграфічныя матэрыялы: каштоўныя ўзоры народнага ткацтва, вырабы з дрэва, скульптурныя творы, аркушы старажытных малюнкаў, гравюры.

Пытаннямі навуковай апрацоўкі, сістэматызацыі мастацкага фонду музея займаліся пастаянныя камісіі Інстытута беларускай культуры, Цэнтральнае бюро краязнаўства, этнаграфічная і мастацкая секцыі Наркамасветы. У 1923 г. Савет Народных Камісараў Беларусі зацвердзіў навукова-экспертную камісію пры Народным камісарыяце асветы, у абавязкі якой уваходзіла выяўленне на тэрыторыі Беларусі помнікаў старажытнасці, узяцце іх на ўлік, стварэнне сістэмы аховы [10].

У 1925 г. пры Інбелкульце была створана мастацкая секцыя, якая мела тры падсекцыі: тэатра, выяўленчага мастацтва, музыкі. Старшынёю быў абраны Я. Дыла, намеснікам — М. Красінскі, сакратаром — М. Шчакаціхін. Секцыя абапіралася ў сваёй дзейнасці на мастакоў, этнографаў, гісторыкаў. Мастацтвазнаўцы займаліся пошукамі і публікацыяй матэрыялаў па гісторыі жывапісу, скульптуры і г. д., апісаннем і вывучэннем збораў Беларускага дзяржаўнага музея, распрацоўкай тэрміналогіі, а таксама дапамагалі Віцебскаму мастацкаму тэхнікуму стаць на нацыянальныя рэйкі. Асобныя мастакі не проста збіралі ўзоры народнай творчасці, а і даследавалі яе. Для Беларускага дзяржаўнага музея М. Філіповіч у некалькіх альбомах замаляваў нацыянальную вопратку, сялянскія пабудовы, прадметы побыту. Праца яго і сёння ўяўляе цікавасць для знаўцаў славянскіх культур. М. Лебедзева, М. Філіповіч, А. Тычына склалі альбом слуцкіх паясоў, для чаго працавалі ў музеях Масквы, Ленінграда, Смаленска і інш. У 1924 г. альбом «Слуцкія паясы» быў выдадзены Інбелкультам.

Згуртаванне мастацкіх сіл — сур'ёзная заслуга мастацкай секцыі Інстытута беларускай культуры. Своеасаблівы сцяг еднасці яна трымала да самага ўтварэння Усебеларускага аб'яднання мастакоў (1927). Секцыяй была падрыхтавана 1-я Усебеларуская мастацкая выстаўка 1925 г. Членамі яе аргкамітэта былі Я. Дыла і М. Шчакаціхін. Захапленне гісторыяй, народным мастацтвам адбілася на многіх творах, паказаных на выстаўцы. Асабліва гэта адчувалася ў палотнах, аркушах, скульптурах М. Філіповіча, А. Грубэ, А. Тычыны, П. Гуткоўскага, У. Кудрэвіча, М. Міхалапа, М. Эндэ, М. Станюты і інш. Этнаграфізм, краязнаўчы ўхіл беларускага выяўленчага мастацтва сярэдзіны 20-х — пачатку 30-х гадоў — з'ява гістарычна заканамерная. Народжанае Кастрычнікам новае беларускае мастацтва адчувала вострую неабходнасць гаварыць ад імя народа, выказваць яго надзеі на лепшае жыццё, захапленне і аптымізм, выкліканыя сацыяльнымі зменамі [11].

[10] Архіў АН БССР, ф. 67, воп. 1, адз. зах. 6, л. 73.

[11] Каталог 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Мн., 1925.

У 1926 г. Цэнтральнае бюро краязнаўства разам з Беларускім дзяржаўным музеем арганізавала выстаўку замалёвак і фатаграфій. У залах Беларускага дзяржаўнага музея дэманстраваліся палотны і аркушы А. Тычыны, М. Філіповіча, А. Астаповіча, Я. Мініна, Ф. Пархоменкі, І. Фурмана, Я. Кругера, Я. Драздовіча, К. Кастравіцкага (Каруся Каганца) і інш. Тэматыка была досыць разнастайнай: краявід, нацыянальны тыпаж, архітэктура, побыт, ткацтва, разьба па дрэве, археалогія, рэвалюцыйны рух на Беларусі, праца і г. д. Экспанавалася каля дзвюх тысяч твораў [12]. Асаблівую ўвагу прыцягвалі аркушы «Сяляне з-пад Слуцка» М. Філіповіча, «Баба з Палякавіч» і «Пастушок» Ф. Пархоменкі і інш. Больш за сто замалёвак да выстаўкі зрабіў Я. Драздовіч. Старажытнабеларускае мастацтва было прадстаўлена слуцкімі паясамі, урэцкім шклом XVIII ст., партрэтамі мастакоў XVIII—XIX стст.

Пры непасрэдным удзеле і дапамозе Інбелкульта музеямі і ўстановамі набываліся творы беларускіх мастакоў, праводзіліся конкурсы. Напрыклад, у 1928 г. адбыўся закрыты конкурс на эскізы канвертаў, плакатаў, інтэр'ераў залаў пасяджэнняў да свят, вулічных маніфестацый. Конкурс быў аб'яўлены Наркамасветы Беларусі да 10-годдзя БССР [13].

У конкурсе на праект Дзяржаўнага герба і эмблемы для Сцяга БССР (1924) удзельнічалі мастакі з розных гарадоў. Лепшым быў прызнаны эскіз мастака В. Волкава. Мастацкаму тэхнікуму прапанавалася прыняць удзел у падрыхтоўцы эскізаў, ілюстрацый да твораў беларускіх пісьменнікаў.

Пастановай Савета Народных Камісараў БССР на мастацкую секцыю Інбелкульта была ўскладзена задача правядзення конкурсу на праект помніка чырвонаармейцам, якія загінулі пры вызваленні Беларусі [14]. У студзені 1926 г. пры Інбелкульце працавалі дзве камісіі — па святкаванню 400-годдзя беларускага кнігадрукавання і па арганізацыі міжнароднай выстаўкі ў Парыжы. У гонар юбілею кнігадрукавання было вырашана выбіць памятныя медалі, адліць у метале так званы скарынінскі шрыфт, паставіць на радзіме Ф. Скарыны помнік, прымацаваць памятныя дошкі [15]. Распрацоўка архітэктурнага праекта была даручана мастакам-праектантам з Віцебскага мастацкага тэхнікума. Крыху раней прайшоў конкурс на эскіз значка да 400-годдзя кнігадрукавання, пераможцам якога стаў А. Тычына [16]. У прапанаванай ім кампазіцыі былі выявы друкарскага станка, акружанага вянком, чырвоная зорка і надпіс «БССР. 1525—1925». На Міжнародную выстаўку ў Парыж было адабрана і паслана каля 300 экспанатаў: творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (узоры разьбы па дрэве і г. д.), фотаздымкі і інш.[17]

У 1926 г. па ініцыятыве М. Шчакаціхіна пры Інбелкульце была створана камісія па гісторыі мастацтва, у задачы якой уваходзіла аб'яднанне творчых сіл рэспублікі для навуковай сістэматызацыі помнікаў культуры і мастацтва, для напісання гісторыі беларускага мастацтва. У камісіі працавалі гісторыкі, этнографы, навуковыя работнікі з музеяў, мастакі: Д. Жарынаў, Д. Даўгяла, Б. Дружчыц, І. Сербаў, Я. Мінін, М. Станюта, А. Тычына, А. Грубэ, В. Краснянскі, М. Каспяровіч і інш. Толькі на працягу 1926—1927 гг. адбылося

---

[12] Шашалевіч А. Усебеларуская выстаўка краязнаўчых фатаграфій і замалёвак // Наш край. 1926 (май — чэрвень).

[13] ДА Віцебскай вобл., ф. 837, воп. 1, адз. зах. 41, спр. 3, л. 2.

[14] Полымя. 1925. № 6. С. 213.

[15] Полымя. 1925. № 4. С. 194.

[16] Звезда. 1925. 19 янв.

[17] Зап. аддз. гуманіт. навук: Кн. 6 // Працы камісіі гісторыі мастацтва. Мн., 1928. Т. 1. Сш. 1.

адзінаццаць пасяджэнняў, на якіх былі зроблены даклады па гісторыі беларускага драўлянага дойлідства, пра батлейку, манументальны роспіс, экслібрыс, набойку і інш.[18]

У 1928—1929 гг. камісія вывучала матэрыялы па гісторыі архітэктуры Полацка і Віцебска, полацкія насценныя роспісы XII ст., матэрыялы па гісторыі магілёўскай школы жывапісу XVII—XVIII стст. Акрамя таго, члены камісіі праводзілі збор матэрыялаў амаль ва ўсіх раёнах рэспублікі. З найбольш цікавых дакладаў, прачытаных імі ў той час, трэба адзначыць даклад М. Шчакаціхіна «Беларуская архітэктура XI—XII стст.», у якім быў прааналізаваны шлях развіцця смаленскай і полацка-віцебскай архітэктуры і яе ўплыў на развіццё архітэктуры Беларусі і Расіі.

У 1928 г. былі выдадзены «Працы камісіі гісторыі мастацтва», том першы, пад рэдакцыяй М. Шчакаціхіна. У кнігу ўвайшлі артыкулы М. Шчакаціхіна, В. Краснянскага, І. Хозерава, Т. Ржавускай, П. Красавіцкага і інш.[18]

Выданне «Прац...» як бы падводзіць вынікі вельмі актыўнага і шмат у чым плённага перыяду развіцця беларускага савецкага мастацтвазнаўства. Быў назапашаны значны вопыт засваення, апрацоўкі, выкарыстання спадчыны народнага мастацтва, традыцый прафесійнага мастацтва. Краязнаўчы, этнаграфічны ўхілы былі гістарычна абумоўлены і даволі станоўча адбіліся на самасвядомасці мастакоў. Гэты перыяд з'явіўся натуральным і заканамерным этапам развіцця нацыянальнага беларускага мастацтва.

Важную ролю ў кансалідацыі мастацкіх сіл рэспублікі адыгрывалі мастацкія выстаўкі. Яны дазвалялі скласці яснае ўражанне аб творчых імкненнях мастакоў, вызначыць накіраванасць іх творчых пошукаў. Першая пасля гадоў вайны выстаўка адбылася ў Мінску ў верасні 1921 г. Арганізатарам яе быў пададдзел выяўленчага мастацтва мастацкага аддзела Галоўпалітасветы. Дэманстравалася на ёй больш за 360

4. Д. Полазаў. Партрэт Я. Купалы. 20-я гг. Літаратурны музей Я. Купалы ў Мінску

твораў 33 мастакоў з розных гарадоў рэспублікі, але ў асноўным з Мінска — былыя выкладчыкі школ, студый, мастакі-афарміцелі. Творчую моладзь прадстаўлялі І. Ахрэмчык, М. Філіповіч, П. Гуткоўскі, М. Кавязін, І. Гембіцкі, І. Валадзько, М. Русецкі, С. Каўроўскі. Выстаўка выявіла творчы патэнцыял у рэспубліцы.

Як паказала выстаўка, мастацкія сімпатыі творчай моладзі ў той час былі вельмі шырокімі — ад рэалізму да абстракцыянізму і супрэматызму. Іх творчасць знаходзілася пад уплывам фарматворчых эксперыментаў Маскоўскіх вышэйшых мастацкіх

---

[18] Зап. аддз. гуманіт. навук: Кн. 6 // Працы камісіі гісторыі мастацтва. Т. 1. Сш. 2.

майстэрань. Сведчаннем таму — твор М. Філіповіча «Супрэматычнае кола».

Для большасці твораў была характэрна эскізнасць, недасканаласць выканання [19]. З усіх прапанаваных работ найбольшую цікавасць (з тых, што захаваліся) уяўлялі аркушы К. Елісеева з партрэтнымі замалёўкамі Я. Купалы, алейны партрэт Д. Полазава «Я. Купала» (знаходзіцца ў экспазіцыі Музея Я. Купалы ў Мінску).

У 1922 г. у Мінску да IV Усебеларускага з'езда Саветаў была наладжана выстаўка, на якой экспанавалася прадукцыя ўсіх вытворчых і мастацкіх майстэрань горада, прамысловых прадпрыемстваў, школ.

Асабліва многа выставак прыпадае на 1924 год. З іх найбольш значная — выстаўка старажытнабеларускай кнігі, якая была арганізавана супрацоўнікамі Беларускай дзяржаўнай бібліятэкі. Да Усебеларускага з'езда селькораў была падрыхтавана экспазіцыя насценных газет заводаў, вайсковых часцей. Адбыўся шэраг выставак дзіцячай творчасці, студэнтаў рабфака, БДУ. Цікавым з'яўляецца факт адбору экспанатаў для паказу беларускага мастацтва на міжнароднай выстаўцы ў Парыжы.

Але ўсё гэта былі лакальныя выстаўкі, якія не маглі даць поўнай карціны развіцця выяўленчага мастацтва Беларусі за перыяд з 1917 г. Такую карціну магла даць толькі Усебеларуская мастацкая выстаўка, якая і адбылася ў 1925 г. У яе падрыхтоўцы і арганізацыі актыўны ўдзел прынялі прадстаўнікі Інбелкульта, Саюза работнікаў мастацтва рэспублікі, Наркамасветы. Першая Усебеларуская мастацкая выстаўка прысвячалася дзвюм вялікім падзеям — 20-годдзю першай рускай рэвалюцыі і 400-годдзю беларускага кнігадрукавання [20]. Майстры мастацтва рыхтаваліся да яе з вялікім энтузіязмам. У звароце Інстытута гісторыі партыі пры ЦК КП(б)Б прапанавалася распрацаваць да выстаўкі чатырнаццаць тэм з гісторыі рэвалюцыйнай барацьбы беларускага і рускага народаў: «Паўстанне пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага»,

5. Г. Віер. Юны мастак. 1929. ДММ. БССР

«Барацьба за Савецкую ўладу ў гады грамадзянскай вайны», «Вызваленне Беларусі ад акупантаў», «Братэрскае адзінства народаў СССР», «Вобраз правадыра Вялікага Кастрычніка У. І. Леніна», «Барацьба з міжнародным капіталам» і інш.

Падрыхтоўчую работу вёў выставачны камітэт, членамі якога з'яўляліся загадчык мастацкай секцыі Інбелкульта Я. Драздовіч, сакратар секцыі М. Шчакаціхін, прадстаўнік Саюза работнікаў мастацтва А. Касцялянскі. Непасрэдным адборам экспанатаў займалася камісія, у скла-

[19] Каталог Першай мінскай выстаўкі. Мн., 1921.

[20] ЦДАКР БССР, ф. 42, воп. 1, спр. 1700, л. 18.

дзе якой былі прадстаўнікі ЦК КП(б)Б, Інстытута гісторыі партыі пры ЦК КП(б)Б, Наркамасветы, Віцебскага мастацкага тэхнікума.

Першая Усебеларуская мастацкая выстаўка засведчыла з'яўленне твораў, якія ўвасаблялі пафас стваральнай працы савецкага народа. Пачынаўся, такім чынам, новы этап, якасна іншы ў параўнанні з дарэвалюцыйным этапам развіцця нацыянальнага беларускага мастацтва. Героем твораў стаў савецкі чалавек, яго справы, думкі, мары. Людзі новага часу былі адлюстраваны ў творах «Маладняковец» В. Волкава, «Партрэт М. Чарота» і «Сельская мадонна» М. Гусева, «Партрэт Якуба Коласа» З. Азгура. Перамены ў свядомасці людзей паказалі ў сваіх творах Г. Віер («Юны мастак»), Р. Семашкевіч («Рабфакавец»), А. Ахола-Вало («Вясковы будаўнік») і інш.

Першая Усебеларуская мастацкая выстаўка паказала наяўнасць актыўных творчых сіл, здольных заняцца эстэтычным выхаваннем працоўных і адлюстраваннем у творах мастацтва новай, савецкай рэчаіснасці [21].

Асобную старонку ў гісторыі станаўлення новай, сацыялістычнай культуры Савецкай Беларусі складае дзейнасць Віцебскага мастацкага тэхнікума, які з'явіўся не толькі галоўным цэнтрам падрыхтоўкі мастацкіх кадраў, але і галоўным асяродкам кансалідацыі мастацкіх сіл рэспублікі.

Віцебскі мастацкі тэхнікум быў адкрыты ў 1923 г. Кіраўніцтва тэхнікумам ажыццяўлялася Народным камісарыятам асветы. Па прапанове Віцебскага губернскага аддзела народнай адукацыі тэхнікум узначаліў мастак-педагог М. Керзін, які ўжо меў вопыт работы ў Веліжскай народнай мастацкай школе. Вызначаючы задачы тэхнікума, новае кіраўніцтва падкрэслівала: «У адрозненне ад былой школы, дзе вучыліся ў асноўным выхадцы з дробнабуржуазнага асяроддзя, студэнтамі тэхнікума павінны быць выхадцы ў асноўным з пралетарскага асяроддзя. Па-другое, новая школа павінна пастаянна здзяйсняць цесную сувязь з жыццём, прымяняючы на практыцы атрыманыя тэхнічныя навыкі шляхам выканання заказаў і г. д. Трэцяя асаблівасць заключаецца ў тым, што ў аснову творчасці новай школы павінны легчы рэвалюцыйна-класавыя ідэі і жыццё рабоча-сялянскай масы» [22].

Асноўны кантынгент выхавацеляў складалі мастакі-рэалісты М. Керзін, В. Волкаў, М. Эндэ, М. Лебедзева, Д. Камар, М. Міхалап. Праз некаторы час у яго ўліліся П. і Х. Даркевічы, У. Хрусталёў, І. Ахрэмчык, У. Руцай, Ф. Фогт, Г. Шульц і інш.

Узровень прафесійнай падрыхтоўкі ў тэхнікуме быў дастаткова высокі. Выкладаліся жывапіс, малюнак, скульптура, пластычная анатомія, гісторыя літаратуры, гісторыя мастацтва (М. Каспяровіч, П. Даркевіч), перспектыва, фізіка, хімія і інш. У 1925—1927 гг. у тэхнікуме працавалі майстэрні ганчарна-керамічная, графічная, дэкарацыйная.

У 1926/27 навучальным годзе ў тэхнікуме існавалі аддзяленні малярства, разьбярства, педагагічна-мастацкі аддзел, у 1927/28 гг. быў адкрыт графічны аддзел [23].

У 1928 г. пры Дзяржаўным мастацкім вучылішчы (так з гэтага года стаў называцца тэхнікум) былі адкрыты курсы малявання для рабочых, чырвонаармейцаў, куды было прынята больш за 50 чалавек. Кіраўніком курсаў быў мастак З. Гарбавец.

Выхаванцы тэхнікума экспанавалі

---

[21] Сав. Беларусь. 1924. 25 крас.

[22] ДА Віцебскай вобл., ф. 246, воп. 1, адз. зах. 310, св. 21, л. 144.

[23] Там жа, ф. 246, воп. 1, адз. зах. 310, л. 143.

свае работы на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы, на якой нават быў асобны раздзел «Творы навучэнцаў Віцебскага мастацкага тэхнікума». Тады ж была арганізавана выстаўка акварэлі і ілюстрацый. У 1928 г. разам з мастакамі-прафесіяналамі студэнты тэхнікума былі ўдзельнікамі Усесаюзнай выстаўкі мастацтва народаў СССР.

Настаўнікі і выхаванцы тэхнікума ўдзельнічалі ў афармленні Віцебска да свят, у рабоце Віцебскага краязнаўчага таварыства, у састаўленні экспазіцыі музея пры тэхнікуме. Важным крокам у справе манументальнай прапаганды стаў роспіс у кінатэатры «Мастацкі». Яго аўтарамі і выканаўцамі былі выкладчыкі М. Эндэ, В. Волкаў, М. Лебедзева, М. Керзін, студэнты А. Пузынкевіч, А. Валхонскі [24].

У кастрычніку 1926 г. кіраўніцтва тэхнікума звярнулася у Народны камісарыят асветы БССР з прапановай адкрыць у Беларусі Акадэмію мастацтваў. Але гэта ідэя не была падтрымана, бо мастацкі ўзровень гэтай навучальнай установы яшчэ не адпавядаў (на думку вышэйстаячых органаў кіраўніцтва) патрабаванням вышэйшай мастацкай школы.

Значэнне Віцебскага мастацкага тэхнікума як першай кузні мастацкіх кадраў Савецкай Беларусі безумоўнае. Аб гэтым сведчаць імёны такіх мастакоў, як В. Цвірка, К. Касмачоў, З. Азгур, П. Масленікаў, А. Кроль, Н. Галоўчанка, В. Дзежыц, Я. Зайцаў, А. Гугель, П. Гаўрыленка, Х. Ліўшыц, М. Манасзон, В. Ціхановіч, Я. Ціхановіч, Я. Нікалаеў, С. Селіханаў, А. Арлоў, М. Беляніцкі, Р. Семашкевіч і многіх іншых, вядомых зараз далёка за межамі нашай рэспублікі.

У 1917—1922 гг. У. І. Леніным былі падпісаны многія дакументы па пытаннях культуры і мастацтва. Сярод іх — дэкрэт СНК «Аб ахове мастацкіх каштоўнасцей і помнікаў старажытнасці». Гэты і многія іншыя дакументы па нацыяналізацыі мастацкіх музеяў і прыватных калекцый падкрэслівалі неабходнасць выкарыстання іх у справе асветы народа.

Перад дзеячамі мастацтва ў якасці актуальнейшай ставілася задача выпрацаваць форму, зразумелую народным масам. На гэта ўказвалася ў рэзалюцыі ЦК ВКП(б) ад 18 чэрвеня 1925 г. «Аб палітыцы партыі ў галіне мастацкай літаратуры»: «...Смела і рашуча парваць з забабонамі панства ў літаратуры і, выкарыстоўваючы ўсе тэхнічныя магчымасці старога майстра, выпрацаваць адпаведную форму, зразумелую мільёнам» [25]. Таму адной з вядучых тэндэнцый развіцця выяўленчага мастацтва, у тым ліку і жывапісу 20-х гадоў, была выразная арыентацыя на засваенне і развіццё спадчыны дэмакратычнага рэалізму і перш за ўсё мастацтва ранніх перадзвіжнікаў XIX ст. Мастацтва ранніх перадзвіжнікаў было ідэйна больш блізкім народу, найбольш зразумелым яго пачуццям, вобразу думак, духоўнаму і жыццёваму ўкладу. Таму выкарыстанне фармальна-вобразнай структуры мастацтва перадзвіжнікаў у спалучэнні з новай тэматыкай, якая базіравалася на светаўспрыманні марксізму і адлюстраванні рэвалюцыйнай сучаснасці, забяспечвала блізкасць жывапісу працоўным і дапамагала выхоўваць іх у духу сацыялістычных ідэалаў [26].

Такім чынам, тэндэнцыі развіцця жывапісу 20-х гадоў садзейнічалі станаўленню адной з якасных асаблівасцей мастацтва сацыялістычнага рэалізму — злучэнню класічнага мастацтва з сучасным напрамкам, з аднаго боку, з другога — злучэнню

[24] Сав. Беларусь. 1924. 25 кастр.

[25] Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 83.

[26] Савостьянов И. И. Эстетическая природа советского изобразительного искусства. М., 1983. С. 155.

класікі і сучаснага мастацтва з народам.

У практычным ажыццяўленні плана будаўніцтва новага мастацтва вялізная роля належала АМРР (Асацыяцыя мастакоў рэвалюцыйнай Расіі), заснаванай у 1922 г. і пераўтворанай у 1928 г. у АМР (Асацыяцыя мастакоў рэвалюцыі). Іменна АМРР сканцэнтравала сваю ўвагу на развіцці традыцый перадзвіжнікаў і рускага рэалізму XIX ст. Выкарыстоўваючы гэтыя традыцыі для адлюстравання быту Чырвонай Арміі, жыцця рабочых і сялян, дзеячаў рэвалюцыі і працы, яна імкнулася стварыць стыль і мастацтва «гераічнага рэалізму».

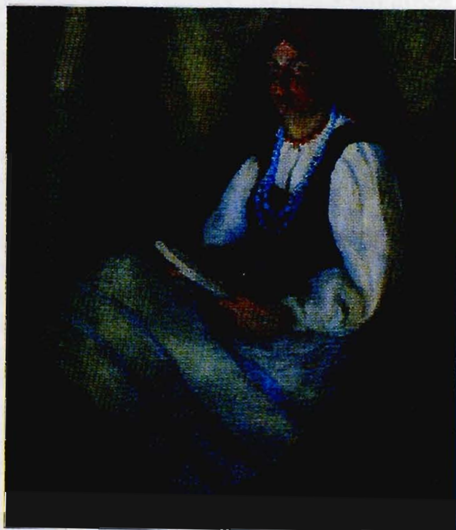
Беларускія мастакі не стаялі ўбаку ад тых працэсаў, якія адбываліся ва ўсёй краіне. У 1927 г. пры Віцебскім мастацкім тэхнікуме было створана аб'яднанне моладзі, якое прымыкала да Асацыяцыі мастакоў рэвалюцыйнай Расіі на чале з П. Гаўрыленкам. У 1928—1930 гг. аб'яднанне наладжвала ў горадзе мастацкія выстаўкі, якія вызначаліся высокай ідэйнасцю і мэтанакіраванасцю.

Сярэдзіна і канец 20-х гадоў у развіцці беларускага выяўленчага мастацтва былі адзначаны ўзнікненнем шэрага мастакоўскіх груповак і аб'яднанняў, якія кансалідаваліся на платформе ідэйных і творчых інтарэсаў, што знаходзіліся ў поўнай адпаведнасці з палітыкай партыі па гэтаму пытанню: «Партыя ў агульным зусім не можа звязаць сябе прыхільнасцю да якога-небудзь напрамку ў галіне літаратурнай формы. Кіруючы літаратурай у агульным, партыя таксама мала можа падтрымаць якую-небудзь фракцыю літаратуры (класіфіцыруючы гэтыя фракцыі па розных поглядах на форму і стыль)... Таму партыя павінна выказвацца за свабоднае спаборніцтва розных груповак і напрамкаў у данай галіне» [27].

[27] О партийной и советской печати: Сб. документов. М., 1966. С. 345.

Такія аб'яднанні ўзніклі адначасова ў Мінску, Гомелі, Віцебску, Магілёве і іншых гарадах Беларусі. Усе яны так ці інакш прымыкалі да Усебеларускага аб'яднання мастакоў (УАМ) — першай арганізацыі мастакоў Беларусі, якая была створана ў 1927 г. Старшынёй яе быў абраны скульптар А. Грубэ, сакратаром — М. Станюта. Аб'яднанне мела свае

6. М. Філіповіч. Беларуска. 1922



філіялы ў Маскве, Ленінградзе, Гомелі, Віцебску, Магілёве [28]. Усебеларускае аб'яднанне мастакоў з'явілася арганізатарам 2-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі 1927 г., якая была прысвечана 10-годдзю Вялікага Кастрычніка [29].

У 1928 г. у выніку рэарганізацыі УАМ было створана другое аб'яднанне — Рэвалюцыйная асацыяцыя мастакоў Беларусі (РАМБ). Ініцыятарамі яго была творчая моладзь, якая займалася ў мастацкіх установах

[28] Усебеларускае аб'яднанне мастакоў // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі. Т. 5. С. 368.

[29] ЦДАКР БССР, ф. 42, адз. зах. 1, воп. 1700 (3 ч.), л. 282.

Масквы і Ленінграда: І. Ахрэмчык (студэнт Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе) і Г. Шульц (выхаванец Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрань у Маскве), а таксама А. Грубэ, А. Бразер, З. Гарбавец, І. Мільчын, У. Руцай, В. Дваракоўскі, А. Касцялянскі, У. Кудрэвіч, Л. Лейтман, А. Тычына, М. Філіповіч, А. Шаўчэнка, С. Юдовін.

Галоўнай мэтай аб'яднання было шырокае адлюстраванне савецкай рэчаіснасці, аваложанне новымі прыёмамі мастацкай выразнасці. У 1931 г. члены аб'яднання прынялі ўдзел у 4-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы. Нягледзячы на незакончанасць, іх творы прыцягвалі да сябе ўвагу гледачоў тым, што ў іх выразна адчувалася імкненне гаварыць аб сучаснасці, ставіць праблемы мастацкай творчасці, развіваць лепшыя рэалістычныя традыцыі мінулага.

Паралельна з аб'яднаннем РАМБ існавала аб'яднанне «Прамень», якое было створана ў кастрычніку 1928 г. У склад «Праменя» ўвайшлі мінскія мастакі П. Гуткоўскі, А. Ахола-Вало, А. Тычына, А. Аладава.

Вельмі часта мастацкія групоўкі і аб'яднанні ўзнікалі з-за неабходнасці сумеснага вырашэння пэўных вытворчых праблем. Так, у 1931 г. узнікла беларускае кааператыўнае таварыства «Мастак», якое распрацоўвала праекты афармлення Мінска да святочных дат. У 1938 г. гэта таварыства было рэарганізавана ў камбінат выяўленчага мастацтва.

Усе пералічаныя групы і аб'яднанні не мелі агульнай, дакладна выяўленай платформы, свае задачы яны фармулявалі з улікам праблем пэўнага горада або асобнай групы.

Рознагалоссяў паміж імі не існавала. На 3-й і 4-й Усебеларускіх мастацкіх выстаўках (у 1929 і 1931 гг.) былі прадстаўлены ўсе мастацкія групоўкі і аб'яднанні, але ніводная не прэтэндавала на якую-небудзь асобную кіруючую ролю.

Важную ролю ў наладжванні нармальнай творчай атмасферы, а таксама ў аб'яднанні мастацкіх сіл рэспублікі іграў прафсаюз работнікаў мастацтва. З 1919 г., калі ён быў створаны, і да 1925 г. колькасць яго членаў узрасла да трохсот чалавек. У 1925 г. Саюз выдаваў свой часопіс «Трыбуна мастацтва», на старонках якога сталі друкавацца матэрыялы па розных пытаннях мастацтва.

Такім чынам, мастацкае жыццё рэспублікі ў разглядаемы перыяд набірала новыя сілы для вырашэння грандыёзных задач, якіх патрабаваў час.

АРХІТЭКТУРА І ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА

Беларускае савецкае дойлідства зараджалася і фарміравалася як неадрыўная састаўная частка ўсёй савецкай шматнацыянальнай архітэктуры і прайшло тыя ж этапы развіцця. Мэты і матэрыяльна-тэхнічныя магчымасці на кожным этапе прадвызначалі змяненне прыёмаў і метадаў вырашэння канкрэтных задач і перагляду стылістычнай накіраванасці дойлідства. Аднак на ўсіх этапах нязменнымі заставаліся сацыялістычны змест і народная сутнасць новай архітэктуры. Рэвалюцыйныя здзяйсненні і грамадскія ідэалы прадвызначылі яе прагрэсіўную гуманістычную накіраванасць. Рост матэрыяльных і духоўных патрабаванняў народа, развіццё навукі, тэхнікі і культуры аказвалі і аказваюць непасрэдны ўплыў на тэорыю і практыку архітэктуры, садзейнічаюць пошуку новых шляхоў і сродкаў фарміравання пpастоpавага асяроддзя жыццядзейнасці грамадства, паяўленню новых і ўдасканальванню старых тыпаў будынкаў і збудаванняў.

У першыя паслярэвалюцыйныя гады ў барацьбе ідэй і меркаванняў складваліся розныя ўяўленні аб шля-

хах развіцця савецкай архітэктуры. Навізна задач і абмежаванасць рэальнага будаўніцтва ў многім прадвызначылі тое, што інтэнсіўныя мастацкія пошукі ў значнай ступені стварылі творчую атмасферу ў савецкай архітэктуры. Найбольш востра гэты працэс праходзіў у Маскве, Ленінградзе, дзе былі сканцэнтраваны вядучыя архітэктурныя кадры, зараджалася новая архітэктурная школа. Іменна тут разам з прыхільнікамі выкарыстання класічнай і нацыянальнай спадчыны сфарміраваліся асноўныя наватарскія плыні — канструктывізм і рацыяналізм, якія ў другой палове 20-х гадоў сталі вядучымі ў савецкай архітэктуры. У радзе рэспублік у гэтыя гады прасочваецца імкненне да адраджэння традыцый нацыянальнай культуры. Пры гэтым для стварэння так званых «нацыянальных стыляў» звярталіся да прыкладаў і форм розных перыядаў развіцця самабытнага дойлідства мінулага.

Станаўленне і развіццё савецкай архітэктуры ў Беларусі, як і ў іншых рэспубліках, мае свае характэрныя асаблівасці, абумоўленыя канкрэтна-гістарычнымі ўмовамі, эканамічным і культурным развіццём рэспублікі. На агульным фоне разнастайных праяўленняў творчай накіраванасці ў архітэктурных цэнтрах краіны гэты працэс у Беларусі праходзіў запаволена і дастаткова мірна. Гэта тлумачыцца тым, што да канца 20-х гадоў новае будаўніцтва вялося ў вельмі абмежаваных маштабах, а з другога боку, у рэспубліцы ў гэты час праектнай практыкай займалася невялікая група творчых работнікаў, сярод якіх трэба назваць архітэктараў А. Дзянісава, С. Гайдукевіча, П. Кірыка і грамадзянскага інжынера Г. Кавокіна ў Мінску, архітэктараў В. Вукалава, У. Кібардзіна і грамадзянскага інжынера І. Барадзенку ў Віцебску, архітэктара С. Шабунеўскага і грамадзянскага інжынера М. Кірылава ў Гомелі. Усе яны атрымалі адукацыю і набылі прафесійныя навыкі яшчэ да рэвалюцыі. У новых умовах не спрабавалі змяніць свае погляды на архітэктурную творчасць і працягвалі абапірацца на атрыманыя ў спадчыну ад мінулага кампазіцыйныя прыёмы і формы. Такі падыход задавальняў архітэктурна-будаўнічую практыку тых гадоў. Будынкі аднаўляліся ў ранейшым выглядзе, а рэканструкцыйныя работы зводзіліся да частковых змяненняў планіровачнай і канструктыўнай сістэм.

Да 1931 г. у Беларусі працавалі тры праектныя арганізацыі і невялікія праектныя групы ў абласных цэнтрах. Найбольш значнай была праектная кантора пры Белдзяржбудзе, якая рыхтавала праектную дакументацыю для аднаўлення, рэканструкцыі і новага будаўніцтва вытворчых аб'ектаў, а таксама рабочых пасёлкаў пры іх. Асноўныя работы па праектаванню кааператыўнага жыллёвага будаўніцтва выконваліся ў Белбудканторы Белжылсаюза, а для сельскага будаўніцтва — у Белсельбудзе. Акрамя таго, рад архітэктараў старэйшага пакалення выконвалі прыватныя заказы мясцовых Саветаў і кааператыўных таварыстваў.

Змяненні творчай накіраванасці ў архітэктуры Беларусі намячаюцца толькі з канца 1920-х гадоў. Значнай падзеяй у гэтых адносінах быў праведзены ў 1926 г. усесаюзны конкурс на праект Беларускага дзяржаўнага універсітэта, у якім удзельнічалі многія вядомыя архітэктары краіны: М. Гінзбург, І. Леанідаў, Г. Ветман, У. Уладзіміраў (Масква), І. Фамін, А. Оль (Ленінград) і інш. У большасці конкурсных праектаў выразна прасочваліся адмова ад эклектыкі і стылізатарства, пошук новых шляхоў формаўтварэння. У наступныя гады для праектавання і будаўніцтва рада значных новых аб'ектаў прыцягваюцца архітэктары Масквы і Ленінграда; у рэспубліку, якая не ме-

ла ўласнай архітэктурнай школы, зазапрашаюцца выпускнікі сталічных архітэктурных ВНУ. У гэтыя гады былі ўзведзены такія будынкі, як кантора Дзяржаўнага банка СССР (архіт. Г. Гольц, М. Парусшкаў, 1927—1929), Універсітэцкі гарадок (архіт. І. Запарожац, Г. Лаўроў, 1928—1931), комплекс 1-й Беларускай сельскагаспадарчай выстаўкі (архіт. А. Воінаў, І. Валадзько, М. Гіляраў, А. Крылоў, 1930—1931) у Мінску; Дом культуры (архіт. А. Оль, 1927—1929) у Бабруйску; клубы металістаў у Віцебску і Мінску (архіт. А. Васільеў, 1927—1930), рад жылых дамоў (архіт. А. Воінаў, М. Гіляраў, А. Крылоў, А. Вышалескі і інш., 1929—1931) у Мінску, Магілёве, Віцебску. У гэтых збудаваннях выразна адчуваецца пошук новых функцыянальных, канструкцыйных і кампазіцыйных прыёмаў. Пры гэтым большасць будынкаў вызначалася дакладным і ясным аб'ёмнапрасторавым вырашэннем, пазбаўленым акадэмічнага дэкаратывізму і мяшчанскага ўпрыгожання.

Рэвалюцыйныя пераўтварэнні ў Беларусі ажыццяўляліся ў складаных палітычных абставінах, ва ўмовах эканамічнай адсталасці і разрухі. У перыяд з 1914 па 1921 г. тэрыторыя рэспублікі знаходзілася ў непасрэднай зоне ваенных дзеянняў. У выніку імперыялістычнай вайны, нямецкай і белапольскай акупацый гаспадарчая дзейнасць на тэрыторыі Беларусі была падарвана, дзве трэція прамысловых прадпрыемстваў знішчаны, пацярпела значная колькасць жылых і грамадскіх будынкаў. Рэзка зменшылася колькасць гарадскога насельніцтва.

Пасля завяршэння грамадзянскай вайны, у аднаўленчы перыяд (1921—1925), усе сілы былі накіраваны на адраджэнне эканомікі рэспублікі. Першачарговая ўвага была ўдзелена чыгуначнаму транспарту, энергетычнай базе, вытворчасці прадуктаў харчавання. Пастунова аднаўленчыя работы ахопліваюць іншыя галіны прамысловасці. Першынцамі ў гэтых адносінах былі папяровая фабрыка «Папірус» і хрустальны завод у Барысаве, шкляны завод «Старэва» ў Бабруйскім павеце, металаапрацоўчы завод «Энергія» ў Мінску і рад іншых. У гэтыя гады дробныя кустарныя і паўкустарныя прадпрыемствы аб'ядноўваюцца ў больш буйныя па колькасці рабочых і аб'ёму вытворчасці. Напрыклад, у Магілёве разрозненыя друкарні былі аб'яднаны ў адну, а тытунёвая вытворчасць сканцэнтравана на фабрыцы «Меркурый». З-за матэрыяльных цяжкасцей, недахопу будаўнічых матэрыялаў, адсутнасці машын і механізмаў, а таксама праектна-каштарыснай дакументацыі прамысловыя збудаванні аднаўляліся практычна ў першапачатковым выглядзе. У гэтых умовах паўсюдна, нават у архітэктурным афармленні фасадаў, планіровачнай арганізацыі выкарыстоўваліся старыя прыёмы. Так, вонкавыя сцены выконваліся фактурнай цаглянай кладкай са здробненымі дэталямі, аконныя праёмы ўпрыгожваліся фігурнымі налічнікамі і г. д. У іншых выпадках для пашырэння вытворчых плошчаў рабіліся часовыя драўляныя прыбудовы ці ўзводзіліся асобныя збудаванні.

Яшчэ ў большых маштабах рэарганізацыя народнай гаспадаркі Беларускай ССР праводзіцца з 1926 г., калі ў краіне быў узяты курс на індустрыялізацыю. У рэспубліцы будуюцца новыя прадпрыемствы, такія, як завод сельскагаспадарчых машын у Гомелі, запалкавая фабрыка «Чырвоная Бярэзіна» ў Нова-Барысаве, фабрыка штучнага шоўку ў Магілёве, дрэваапрацоўчыя камбінаты ў Гомелі і Бабруйску, рад цагляных заводаў і торфапрадпрыемстваў. Адначасова пераабсталёўваюцца і пашыраюцца існуючыя прадпрыемствы. Значныя рэканструкцыйныя работы былі праведзены на заводах «Пралетарый», «Чырвоная Зара» ў

Мінску, «Чырвоны металіст» і фабрыцы «Дзвіна» ў Віцебску. К канцу 1-й пяцігодкі было пабудавана 78 буйных і каля 500 дробных заводаў і фабрык. Найбольш значным з іх быў завод сельскагаспадарчага машынабудавання ў Гомелі (Гомсельмаш). Для будаўніцтва была выбрана свабодная тэрыторыя плошчай 60 га, на якой размясціліся асноўная вытворчасць і дапаможныя службы. У якасці агараджальных канструкцый цэхаў была выкарыстана цэгла. Падкранавыя пуці пабудаваны на жалезабетонных, а ў радзе выпадкаў на металічных калонах. Шматпралётныя карпусы перакрыты металічнымі формамі. Непасрэдна ў цэхах былі ўбудаваны бытавыя памяшканні, арганізаваны сталовая, клуб, амбулаторыя. Паблізу ад прадпрыемства быў пабудаваны рабочы пасёлак.

У цэлым для прамысловай архітэктуры канца 1920-х гадоў характэрна больш шырокае выкарыстанне жалезабетонных і металічных канструкцый. Таўшчыня агараджальных сцен была зменшана да 51 см. На фасадах будынкаў адмовіліся ад дэкаратыўнай кладкі, пілястр, складаных карнізаў. Уладкаванне металічных пераплётаў у светлавых праёмах і ліхтарах дало магчымасць значна павялічыць асветленасць вытворчых памяшканняў. Архітэктурнае аблічча прамысловых будынкаў з кожным годам станавілася ўсё больш выразным і лаканічным. Укараненне каркасных канструкцый прадвызначыла пераход у аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і фасадах да простых геаметрычных форм.

У першыя пасляваенныя гады ў Беларусі, як і ва ўсёй краіне, не адразу змаглі пачаць карэнную перабудову гарадоў. Практычна аж да пачатку 1930-х гадоў работы ў гэтым напрамку зводзіліся да пасільнай ліквідацыі асабліва нецярпімых недахопаў гарадской гаспадаркі. Разам з аднаўленнем разбураных і рамонтам старых пабудоў на рабочых ускраінах з'яўляецца асвятленне, па магчымасці на вуліцах укладваецца цвёрдае пакрыццё, на месцах пустэч і звалак у радзе выпадкаў разбіваюцца скверы. У адпаведнасці з ленінскім планам манументальнай прапаганды старыя надпісы, эмблемы, назвы вуліц замяняліся на новыя. Гарады і вёскі ўпрыгожваюцца рэвалюцыйнымі лозунгамі, агітацыйнымі плакатамі.

Важнае значэнне ў паляпшэнні жыллёвых умоў працоўных адыграла перасяленне рабочых з нядобраўпарадкаванага і непрыгоднага жылля ў канфіскаваныя ў буржуазіі дамы. Вызваленыя кватэры пасля некаторай рэканструкцыі засяляліся некалькімі сем'ямі. У радзе выпадкаў у іх арганізоўваліся «бытавыя камуны», і тады адначасова з жылымі вылучаліся памяшканні для грамадскага карыстання: чырвоныя куткі, пакоі адпачынку, калектыўнага выхавання дзяцей і г. д. Прыкладамі засялення буржуазных даходных дамоў працоўнымі могуць служыць жылыя дамы ў Мінску па вул. Савецкай, 20 (Дом металістаў), на рагу Савецкай і Свярдлова (I Дом Саветаў), вул. Леніна, 10 (II Дом Саветаў), у Гомелі па вул. Савецкай, 4, 10, 12, у Магілёве па вул. Першамайскай, 45/1 і інш. У выніку «пераборкі жылля» ў гарадскіх Саветаў з'явіўся фонд так званых «камунальных кватэр». Усяго да 1924 г. было муніцыпалізавана каля 5 тыс. прыватнаўласніцкіх домаўладанняў. Акрамя жылых памяшканняў у вызваленых будынках размяшчаліся ўстановы народнай адукацыі, аховы здароўя, клубы. Тым самым была выкаранена векавая процілегласць паміж гарадскім цэнтрам для багатых і ўскраінамі для пралетарыяту.

Разам з тым засяленне працоўнымі дамоў буржуазіі толькі часткова вырашала жыллёвую праблему. Нармалізацыя жыцця ў гарадах і рост колькасці насельніцтва выклікаюць неабходнасць значнага павелічэння

жылога фонду. У аднаўленчы перыяд (1921—1925) ён папаўняўся за кошт індывідуальнай забудовы.

Адсутнасць праектаў планіроўкі і забудовы гарадоў і кантролю з боку мясцовых Саветаў не магло не адбіцца на хаатычным характары індывідуальнага будаўніцтва. Нярэдкія былі выпадкі і самавольнага будаўніцтва. Нізкая шчыльнасць забудовы прыводзіла да нерацыянальнага выкарыстання гарадскіх зямель, ускладняла іх добраўпарадкаванне і арганізацыю сістэмы абслугоўвання насельніцтва.

З сярэдзіны 1920-х гадоў у рэспубліцы прымаюцца меры да рэгулявання забудовы гарадоў. У 1925 г. Народны камісарыят камунальнай гаспадаркі БССР сумесна з мясцовымі Саветамі праводзіць рэгістрацыю зямельных участкаў у 10 буйных і 24 раённых гарадах. На аснове ўдакладненых геадэзічных матэрыялаў і ў адпаведнасці з часовым палажэннем аб забудове гарадоў прапаноўвалася скласці «забудовачныя планы». Пры гэтым з улікам захавання гістарычнай структуры для вялікіх і сярэдніх гарадоў рэкамендавалася выкарыстаць радыяльную, ці веерную, сістэму, а для малых — прамавугольную, квартальную забудову.

Першым прыкладам мэтанакіраваных горадабудаўнічых работ можа служыць Барысаў. Гэты важны цэнтр дрэваапрацоўчай прамысловасці значна пацярпеў у гады імперыялістычнай і грамадзянскай войнаў. У гэтай сувязі ўрад рэспублікі ў 1923 г. прыняў рашэнне аб неадкладных мерах па яго аднаўленню і новаму будаўніцтву на 1923—1928 гг. Развіццё горада прадугледжвалася ў бок вёсак Юркевічы і Гара, дзе ажыццяўлялася расшырэнне старых і будаўніцтва новых прадпрыемстваў дрэваапрацоўчай прамысловасці і рабочых пасёлкаў пры іх. Прыкладам можа служыць запалкавая фабрыка «Чырвоная Бярэзіна» ў Нова-Барысаве. Будаўнічыя работы праводзіліся тут без спынення вытворчасці. Новае збудаванне ўзводзілася ў 90 м ад старога, дрэнна аснашчанага будынка, які з пускам новых вытворчых плошчаў быў знесены. Адначасова з развіццём вытворчых магутнасцей у непасрэднай блізкасці ад прадпрыемстваў у гэтым раёне ствараюцца рабочыя пасёлкі. У 1927 г. інтэнсіўна забудоўваўся пасёлак Лесбел. Тут дзяржаўным і кааператыўным спосабам узводзіліся двухпавярховыя дамы на 4—8 кватэр. Асноўным будаўнічым матэрыялам было дрэва. У гэтыя ж гады ў Барысаве ўступілі ў строй будынкі гаркома і гарвыканкома, рабочы клуб, педтэхнікум, тры школы, а ў Нова-Барысаве — клуб хімікаў, летні тэатр, амбулаторыя і іншыя будынкі. На галоўнай вуліцы горада — Пралетарскай і бліжэйшых да яе кварталах было пабудавана некалькі двухпавярховых мураваных жылых дамоў, а на былой рыначнай плошчы — першы ў горадзе чатырохпавярховы жылы дом на 36 кватэр.

На прыкладзе аднаўлення і развіцця Барысава і іншых гарадоў яўна адбілася адсутнасць у рэспубліцы архітэктараў-горадабудаўнікоў. Гэта прывяло да таго, што гарады забудоўваліся без генеральных планаў, месца для будаўніцтва прамысловых прадпрыемстваў, рабочых пасёлкаў, індывідуальнага будаўніцтва і асобных будынкаў выбіралася нярэдка выпадкова.

Адной з першых спроб скласці праект планіроўкі горада была прапанова прафесара Б. Коршунава ў «Плане ўрэгулявання забудовы Мінска» (1924—1925). У гэтым праекце былі прыняты захады вызначыць асноўныя напрамкі размяшчэння індывідуальнага жыллёвага будаўніцтва. Аўтар прапаноўваў для гэтай мэты выдзяляць тэрыторыі ў перыферыйных раёнах уздоўж пад'ездных дарог да горада. З-за адсутнасці тэхніка-эканамічнага абгрунтавання, ясных перспектыў і кампазіцыйнай ідэі

развіцця горада гэты праект быў адхілены.

У 1926 г. па даручэнню ўрада БССР вядомы савецкі горадабудаўнік прафесар У. Сямёнаў прапанаваў праект развіцця Мінска і Оршы. Работа над праектам ускладнялася тым, што яшчэ не былі вызначаны перспектывы фарміравання вытворчай і культурнай сфер. Акрамя таго, да гэтага часу не была завершана работа па ўдакладненню геаздымкі адпаведнай забудовы. Тым не менш Сямёнаў здолеў правільна намеціць магчымыя шляхі тэрытарыяльнага росту гарадоў. Так, для Мінска, улічваючы яго гістарычную структуру плана са шчыльнай забудовай у цэнтральнай частцы, ён прапаноўваў новае будаўніцтва весці ўздоўж галоўнай кампазіцыйнай восі горада — вул. Савецкай (цяпер Ленінскі праспект) у паўночна-ўсходнім напрамку з выкарыстаннем спрыяльных умоў для гэтага ў зарэчнай частцы. Канкрэтных прапаноў па архітэктурна-мастацкіх пытаннях у праекце не было.

Аднаўленне народнай гаспадаркі і пачатая індустрыялізацыя абумовілі рост гарадскога насельніцтва. Рэзка ўзрасла патрэбнасць у ж ы л л і і развіцці ўсёй камунальнай гаспадаркі. Улічваючы матэрыяльныя цяжкасці, жылы фонд гарадоў павялічваўся ў асноўным за кошт індывідуальных забудоўшчыкаў. У большасці выпадкаў узводзіліся дамы на адну ці дзве двух- трохпакаёвыя кватэры. Жылыя памяшканні групаваліся каля цэнтральна размешчанай печы. У будаўніцтве выкарыстоўваўся традыцыйны для Беларусі будаўнічы матэрыял — дрэва. Фасады звычайна абліцоўваліся вагонкай, вокны ўпрыгожваліся разнымі наличнікамі. Вуліцы забудоўваліся двума спосабамі: у адных выпадках дамы ставіліся працяглым бокам уздоўж чырвонай лініі, у другіх — з водступам ад яе на 3—4 м і арганізацыяй перад тарцом дома палісадніку. Па такому прынцыпу былі забудаваны раёны Камароўкі і Ляхаўкі ў Мінску, Залінейны ў Гомелі, чыгуначных вузлоў у Оршы, Бабруйску і іншых гарадах.

Больш арганізаваны характар індывідуальнае будаўніцтва атрымала пасля арганізацыі ў рэспубліцы жыллёва-кааператыўных таварыстваў (ЖАКТаў) і рабочых жыллёва-будаўнічых кааператываў (РЖБК). У 1927 г. праектнай канторай Белжылсаюза былі распрацаваны першыя пяць тыпавых праектаў жылых дамоў на адну — чатыры кватэры сярэдняй плошчай 45 кв. м. Выкарыстоўваліся таксама рэкамендаваныя для сярэдняй паласы РСФСР тыпавыя праекты, якія карэкціраваліся для мясцовых умоў.

Кааператыўнае жыллёвае будаўніцтва ў большасці выпадкаў ажыццяўлялася асобнымі кварталамі ці цэлымі пасёлкамі. Нярэдка сярод невялікай па плошчы забудовы (1,5—2,0 га) прадугледжваліся зялёныя ўчасткі — скверы ці бульвары. Прыкладамі тут могуць служыць пасёлкі «Дрэваабдзелачнік» у Мазыры, «Чырвоны аршанец» у Оршы, «Новы быт» у Віцебску, кварталы па вуліцы Брылеўскай у Мінску і інш. Такія пасёлкі вызначаліся большай ступенню добраўпарадкавання тэрыторыі, арганізаванасцю сеткі камунальна-бытавога абслугоўвання, былі больш прываблівымі ў эстэтычных адносінах.

З канца 1920-х гадоў у кааператыўным і дзяржаўным жыллёвым будаўніцтве ўсё шырэй выкарыстоўваюцца двухпавярховыя дамы на чатыры — дванаццаць кватэр. Гэтаму садзейнічала арганізаваная ў Мінску, Бабруйску, Гомелі і іншых гарадах у тыя гады вытворчасць так званых стандартных адна- і двухсекцыйных дамоў. На лесвічную пляцоўку выходзілі 2—3, радзей 4 кватэры, кожная з якіх складалася з 2—3 пакояў, пярэдняй і кухні. У гэты ж час узводзіліся і дамы з кватэрамі на двух узроўнях. Такія дамы былі пабудаваны ў Мінску ў раёне Беларускай

слабады, у Оршы пры льнокамбінаце, у рабочым пасёлку «Асінторф». Тэрмін выкарыстання двухпавярховых жылых дамоў разлічваўся на 15—20 гадоў, пасля чаго меркавалася іх замяніць на капітальныя будынкі. Аднак многія з іх існуюць і ў наш час.

Да выбару месца для будаўніцтва пасёлкаў, да іх прасторава-планіровачнай арганізацыі прад'яўляліся патрабаванні, якія павышаліся на тэрыторыях, прымыкаючых да цэнтраў гарадоў. На роўных пляцоўках прымянялася планіроўка з прамавугольнымі кварталамі. Будынкі размяшчаліся паралельнымі радамі і стваралі так званую радавую кампазіцыю забудовы. У многіх выпадках унутрыквартальная прастора адводзілася для зялёных участкаў для адпачынку дзяцей і дарослых. Пры складаным рэльефе мясцовасці выкарыстоўвалі больш свабодныя кампазіцыйныя прыёмы размяшчэння дамоў і арганізацыі ўнутрыквартальнай тэрыторыі. У якасці прыкладаў можна назваць пасёлак «Камінтэрн» у Мінску, пры фабрыцы «Герой працы» ў Добрушы і шклозаводзе «Ільіч» у Быхаве, на радзе торфапрадпрыемстваў.

Значную цікавасць уяўляе пасёлак Асінбуда пры БелДРЭС на базе вёскі Арэхі (1927—1928). Ён меў прамавугольную квартальную планіроўку. Асноўнае месца адводзілася 4-кватэрным дамам з прысядзібнымі ўчасткамі. У цэнтральнай частцы пасёлка былі ўзведзены будынкі школы, бальніцы з амбулаторыяй, клуб з глядзельнай залай на 500 месц, чатырохпавярховы будынак інтэрната і гандлёвыя прадпрыемствы. Пры будаўніцтве пасёлка ўпершыню было пастаўлена пытанне аб архітэктурна-мастацкім абліччы ўсяго комплексу.

Такім чынам, стварэнне пасёлкаў стала важным этапам упарадкавання жыллёвага будаўніцтва, павышэння яго архітэктурна-планіровачных якасцей. Стандартныя дамы, хоць і мелі яшчэ спрошчаную архітэктуру, істотна адрозніваліся ад узведзеных індывідуальнымі забудоўшчыкамі жылых дамоў, блізкіх па характару да сельскага жылля. У многім гэта тлумачыцца цяжкімі матэрыяльна-тэхнічнымі ўмовамі. Дастаткова ўспомніць, што з эканамічных меркаванняў у пасёлку «Камінтэрн» на паўднёва-ўсходняй ускраіне Мінска ўзводзілі дамы з лозашчытоў і шчытоў бесцвіковай сістэмы.

7. Тыпавы праект 8-кватэрнага жылога дома для пасёлка Асінбуда пры БелДРЭС. Фасад

У другой палове 1920-х гадоў разам з драўлянымі пачынаюць узводзіць цагляныя жылыя дамы. Першыя з іх будаваліся на сродкі кааператываў служачых дзяржаўных устаноў і ў большасці сваёй былі невялікімі па аб'ёму (на 4—18 кватэр). Прыкладам могуць служыць кааператыўныя жылыя дамы таварыства «Дзяржбанкавец» па вул. Валадарскага (1927, грамадз. інж. Г. Кавокін), настаўнікаў па вул. К. Маркса (1928, архіт. С. Гайдукевіч) у Мінску.

У гады першай пяцігодкі ў Беларусі пачынаецца будаўніцтва шматкватэрных цагляных будынкаў за кошт дзяржаўнага бюджэту. У рэспубліцы да гэтага часу былі створаны цагляныя заводы ў Мінску, Гомелі, Віцебску, Бабруйску, цэментны і шыферны ў Крычаве. Аднак па-ранейшаму не хапала дахавага жалеза, фарбавальнікаў і іншых будаўнічых матэрыялаў, а таксама санітарна-тэхнічнага абсталявання. Дэфіцыт металу і цэменту, якія па-ранейшаму ішлі галоўным чынам на прамысло-

вае будаўніцтва, абумовіў пры ўзвядзенні жылых дамоў прымяненне для перакрыццяў драўляных бэлек і насцілаў, што ў сваю чаргу патрабавала ўладкавання вялікай колькасці ўнутраных капітальных сцен. Акрамя таго, усе будаўнічыя работы засноўваліся на ручной працы, што таксама стрымлівала тэмпы жыллёвага будаўніцтва.

Шматкватэрныя жылыя дамы за дзяржаўны кошт будаваліся ў цэнтральных раёнах гарадоў. Як правіла, яны мелі вялікую працягласць і займалі адзін з бакоў квартала. Планіровачная структура такіх будынкаў кампанавалася з аднатыпных секцый з шырынёй корпуса 9—12 м, што давала магчымасць добра інсаліраваць усе памяшканні і ажыццяўляць скразное праветрыванне. Такая планіроўка рэзка адрознівалася ад дарэвалюцыйных даходных дамоў са складанай канфігурацыяй плана і зацемненымі ўнутранымі дварамі-калодзежамі. Найбольш часта выкарыстоўваліся секцыі з дзвюма кватэрамі, якія выходзілі на лесвічную пляцоўку. Кожная з кватэр мела два ці тры непраходныя пакоі. Невялікія па плошчы кухні і спрошчаныя санітарныя вузлы размяшчаліся ля ўвахода ў кватэру. У многіх выпадках прадугледжвалася пячное ацяпленне.

У радзе праектаў аўтары дабіліся больш рацыянальнай і эканамічнай планіроўкі кватэр. Да такіх будынкаў можна аднесці 73-кватэрны жылы дом Наркамлеса на рагу вуліц Камсамольскай і К. Маркса (1928—1932, архіт. А. Дзянісаў), два 112-кватэрныя дамы чыгуначнікаў па вул. Маскоўскай (1930—1932, архіт. А. Воінаў, М. Гіляраў, А. Крылоў), жылыя дамы па вул. Маскоўскай (грамадз. інж. Г. Кавокін, 1929—1935) у Мінску, два дамы па вул. Суворава (архіт. В. Вукалаў, 1929—1935) у Віцебску і інш.

Для архітэктурна-мастацкага аблічча жылых дамоў разглядаемага перыяду характэрна лаканічнасць вырашэння аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі. У пластыцы фасадаў пераважалі спрошчаныя формы з перавагай гарызантальных чляненняў. Карнізы і міжпавярховыя цягі спрошчанага профілю ствараліся выступам цэглы з плоскасці сцяны без дадатковай дэталіроўкі. Аконныя праёмы мелі прамавугольную, блізкую да квадрата форму. Часта дамы завяршаліся глухімі парапетамі, якія павінны былі хаваць вальмавы дах і імітаваць плоскі. Балконам надавалася чыста утылітарнае значэнне і ў двухкватэрных секцыях яны ўбудоўваліся з боку двара. У радзе жылых дамоў на фасадах кантрастна вылучалася вертыкальнае зашкленне лесвічных клетак. У кампазіцыі жылых дамоў акцэнтаваліся таксама вуглавыя часткі. Гэта дасягалася за кошт выступа ці, наадварот, заходу ўнутр забудовы паверха ці надання яму складанай формы. Так, у жылога дома па вул. Пушкіна ў Гомелі (архіт. С. Шабунеўскі, інж. Г. Ханін), які меў у плане П-падобную форму, адзін вугал зрэзаны на 45°, прыўзняты на вышыню паверха і ўвянчаны парапетам, а другі мае выгляд выступаючага цыліндра. З эканамічных меркаванняў атынкоўваліся толькі галоўныя фасады. У каларыстычным вырашэнні выкарыстоўваліся вохрыстыя або шэрыя светлых таноў фарбавальнікі.

У канцы 1920-х гадоў у Беларусі, як і ва ўсёй краіне, робіцца спроба знайсці тып дома з агульнымі бытавымі элементамі. Такія будынкі атрымалі назву дамоў-камун. Адзін з першых такіх дамоў, разлічаны на 300 жыхароў, быў пабудаваны па вул. Горкага ў Віцебску (1927—1929, архіт. А. Вышалескі). Прадугледжваліся пакоі плошчай 24 кв. м на чатыры чалавекі, а для маласямейных — пакоі па 12 і 16 кв. м. Шэсцьвосем такіх пакояў аб'ядноўваліся ў групу, якая мела хол для адпачынку і заняткаў, кухню, умывальню і санвузел. У тарцах будынка было ўбу-

давана восем двухпакаёвых кватэр. На першым паверсе ў цэнтральнай частцы дома прадугледжваліся памяшканні для абслугоўвання ўсіх жыхароў, а ў цокальным паверсе — камунальна-бытавыя памяшканні. У канцы 30-х і ў 40-я гады будынак двойчы рэканструяваўся і цяпер набыў секцыйную структуру з двух- і трохпакаёвых кватэр. Знешняе аблічча будынка змянілася нязначна. Чатырохпавярховы будынак з адвольнай канфігурацыяй плана звернуты галоўным фасадам да вуліцы. Ён складаецца з П-падобнага ў плане цэнтральнага аб'ёма і прымыкаючых да яго некалькіх выступаючых бакавых крылаў. На гладкай паверхні сцен з буйнымі аконнымі праёмамі галоўнага фасада кантрастна вылучаюцца дзве сіметрычна размешчаныя, закругленыя ў плане лесвічныя клеткі. Увесь будынак вянчае карніз простага профілю.

Некалькі пазней, у 1930—1934 гг., у цэнтры Гомеля па вул. Камсамольскай (цяпер Леніна) па праекту архітэктара С. Шабунеўскага і інжынера Г. Ханіна быў пабудаваны дом-камуна для рабочых вагонарамонтнага завода. Будынак па даўжыні займае цэлы квартал. На 2—5-м паверхах уздоўж калідора размешчаны жылыя ячэйкі. На кожным паверсе прадугледжаны памяшканні агульнага карыстання: пакоі адпачынку, кухні, кубавыя, санітарныя вузлы. На першым паверсе прадугледжваліся агульны вестыбюль, сталовая, бібліятэка-чытальня, дзіцячая дашкольная ўстанова. Аднак пры засяленні дома першы і часткова цокальны паверхі былі заняты гандлёвымі ўстановамі. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя будынка будуецца на спалучэнні буйных форм без лішняга драблення і дэталіроўкі фасадаў. Галоўнымі акцэнтамі з'яўляюцца выступаючыя вуглавыя аб'ёмы і першы паверх з буйнымі аконнымі праёмамі.

У гэты ж час па заказу Наркамгаса БССР архітэктарамі А. Воінавым і М. Гіляравым для Мінска і А. Крыловым для Магілёва былі запраектаваны дамы-камуны. Для абодвух гарадоў прапаноўвалася блізкая кампазіцыйна-планіровачная структура: спалучэнне пяціпавярховых жылых карпусоў, звязаных цёплымі пераходамі з аднапавярховым развіццём памяшканняў блокаў абслугоўвання. Праектам прадугледжвалася ўключэнне ў комплекс асобных будынкаў дашкольнай установы і школы. Жылыя карпусы былі запраектаваны двух тыпаў: калідорнага з двухпакаёвымі жылымі ячэйкамі для адзінокіх і маласямейных і секцыйнага з трохпакаёвымі кватэрамі для сем'яў з дзецьмі. У разліку на арганізаванае ў комплексе грамадскае харчаванне ў кватэрах абодвух тыпаў прадугледжваліся толькі кухні-нішы. Архітэктурна-мастацкае аблічча такіх дамоў у многім пераклікаецца з пошукамі савецкіх архітэктараў-канструктывістаў. Аднак пасля пастановы ЦК ВКП(б) «Аб рабоце па перабудове быту» (1930) творчая работа, накіраваная на выяўленне новых у сацыяльных адносінах тыпаў жылля, была спынена. У якасці масавага тыпу для шматпавярховага будаўніцтва зацвердзіўся жылы дом секцыйнай структуры.

У выніку палітычных і сацыяльна-эканамічных пераўтварэнняў, актыўнасці працоўных і ажыццяўлення культурнай рэвалюцыі ў рэспубліцы востра адчуваецца патрэбнасць у стварэнні развітой сеткі г р а м а д с к і х будынкаў і збудаванняў.

У першыя гады пасля рэвалюцыі будаўніцтва новых грамадскіх будынкаў не вялося. Пад установы народнай асветы, аховы здароўя і культурна-асветныя былі перададзены найбольш зручныя пабудовы і асабнякі, якія раней належалі знаці. Так, у Мінску ў былым доме архірэя размясціўся СНК БССР, на плошчы Свабоды ў былым доме губернатара — ЦВК БССР, а ў былым даходным до-

ме — ВСНГ БССР, у Гомелі ў палацы Румянцава — Паскевіча — Палац піянераў і школьнікаў.

Для размяшчэння ўстаноў аднаўляліся разбураныя і рамантаваліся старыя будынкі. З-за абмежаванасці сродкаў захоўваліся не толькі канструкцыя і планіроўка, але і знешняе аблічча. У Мінску былі адноўлены будынкі былога прамысловага банка па вул. Рэвалюцыйнай (архіт. А. Дзянісаў, 1925), упраўлення Лібава-Роменскай чыгункі па вул. Валадарскага з жылымі памяшканнямі ў верхніх паверхах (архіт. А. Дзянісаў, 1926) і інш. Беларускі драматычны тэатр у Мінску атрымаў у спадчыну дарэвалюцыйны тэатральны будынак, які ў 1928—1932 гг. быў рэканструяваны па праекту архітэктара Г. Лаўрова. Для Яўрэйскага і Польскага драматычных тэатраў былі прыстасаваны культавыя збудаванні. Першы размясціўся ў будынку харальнай сінагогі па вул. Валадарскага (пасля вайны рэканструявана пад Рускі драматычны тэатр імя М. Горкага), другі — у Чырвоным касцёле (цяпер Дом кіно).

Разам з тым недахоп памяшканняў грамадскага прызначэння, асабліва вучэбных, культурна-асветных, медыцынскіх, адчуваўся вельмі востра. Адной з першачарговых задач было пашырэнне школьнай сеткі. Працэс будаўніцтва новых школ тармазіўся і зменамі ў самой сістэме народнай адукацыі. Выкарыстанне тыпавых праектаў працоўных школ першай і другой ступеней, рэкамендаваных Наркамасветай РСФСР, у Беларусі было немагчыма з-за вялікага сабекошту і складанасці канструкцыйных вырашэнняў. У рэспубліцы для школ прыстасоўвалі розныя мураваныя пабудовы і будавалі спрошчаныя адна- і двухпавярховыя драўляныя. У выніку на першае студзеня 1926 г. ахоп дзяцей школамі складаў 71 %.

Яшчэ большы размах школьнае будаўніцтва набыло пасля завяршэння аднаўленчага перыяду. У асноўным узводзіліся невялікія па аб'ёму, разлічаныя на 240—280 вучняў двухпавярховыя будынкі, прамавугольныя ў плане з размяшчэннем па абодвух баках калідора вучэбных памяшканняў. Па архітэктуры такія школы адрозніваліся ад жылых дамоў толькі больш буйнымі, рытмічна размешчанымі аконнымі праёмамі і вышынёй паверха. Уведзены ў 1929 г. у краіне лабараторна-брыгадны метад навучання, які патрабаваў значнага павелічэння памяшканняў — кабінетаў, лабараторый, майстэрань і г. д., у Беларусі распаўсюджання не атрымаў. Была зроблена спроба пабудаваць па тыпавых праектах толькі некалькі такіх школьных комплексаў. Аднак з-за эканамічных цяжкасцей яны не былі завершаны.

Развіццё навукі і вышэйшай адукацыі прадвызначыла будаўніцтва ў рэспубліцы рада БНУ і комплексаў навуковых устаноў. У 1926 г. на аснове ўсесаюзнага конкурсу быў адобраны праект маскоўскага архітэктара І. Запарожца як найбольш эканамічны і найбольш поўна адпавядаючы ўмовам будаўнічай базы рэспублікі. Узвядзенне комплексу па гэтаму праекту было ажыццёўлена ў 1928—1931 гг. пад кіраўніцтвам архітэктара Г. Лаўрова на тэрыторыі плошчай 14 га паміж вакзалам і цяперашняй плошчай Леніна. У аснову кампазіцыі Універсітэцкага гарадка лягла распаўсюджаная ў тыя гады павільённая сістэма, пры якой асобныя карпусы разлічваліся на падрыхтоўку спецыялістаў па аднатыпных прафесіях. Будынкі універсітэта мелі каля 500 аўдыторый, лабараторый, кабінетаў і іншых памяшканняў для навучальнага працэсу і навуковай работы і разлічваліся на навучанне 3000 студэнтаў. Пры дастаткова дакладнай функцыянальнай арганізацыі ўсе будынкі атрымалі спрошчаную трактоўку пластыкі фасадаў, характэрную для архітэкту-

ры 1920-х гадоў. Да недахопаў комплексу БДУ трэба аднесці некалькі выпадковы характар размяшчэння карпусоў і слабую сувязь іх архітэктуры з навакольнай забудовай.

Адной з вострых праблем, якія стаялі перад маладой Савецкай дзяржавай, было карэннае паляпшэнне аховы здароўя насельніцтва. Большасць старых бальніц і паліклінік размяшчалася ў дрэнна абсталяваных драўляных будынках. У другой палавіне 20-х гадоў рэканструююцца і пашыраюцца гарадскія бальніцы ў Гомелі, Віцебску, Оршы. Значныя работы ў гэтым напрамку былі праведзены ў клініцы нервовых захворванняў па вул. Валадарскага ў Мінску. У 1926—1929 гг. адначасова з пераабсталяваннем і надбудовай карпусоў клінікі (архіт. С. Гайдукевіч) быў пабудаваны новы корпус водалячэбніцы (грамадз. інж. Г. Кавокін). Рад новых бальніц адкрываўся ў спецыяльна прыстасаваных існуючых будынках. Так была створана паліклініка спецпрызначэння па вул. Чырвонаармейскай у Мінску (архіт. А. Дзянісаў, 1927—1929).

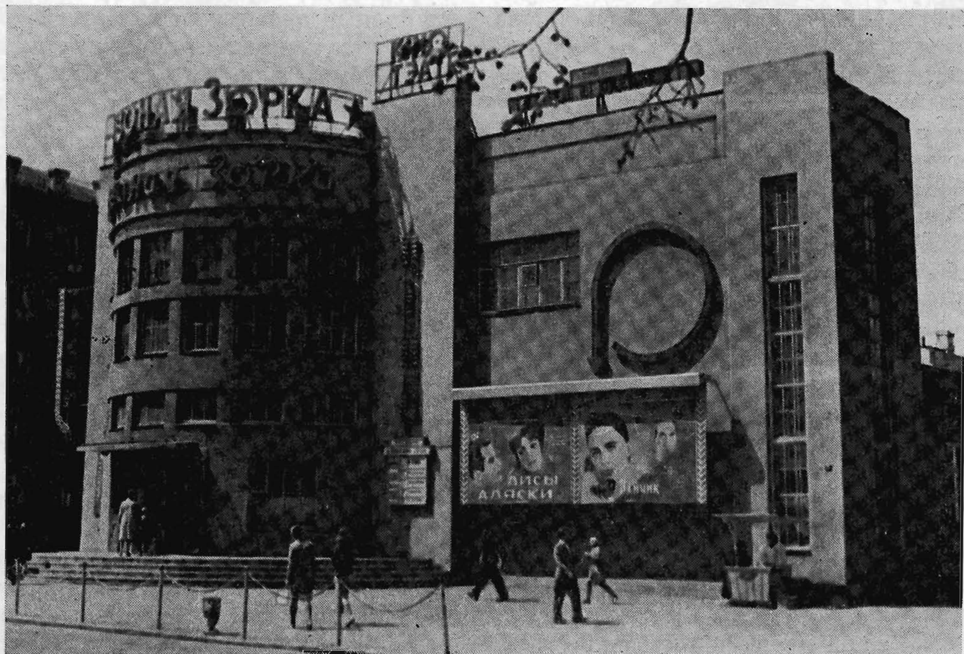
У гады першай пяцігодкі ў буйных гарадах Беларусі разгарнулася будаўніцтва буйных бальнічных комплексаў на 600—1000 ложкаў. Сярод іх найбольш значнай была 1-я клінічная бальніца ў Мінску (архіт. Г. Лаўроў, 1928—1931). Для будаўніцтва быў выбраны ўчастак на былым Барысаўскім тракце (цяпер Ленінскі праспект). Праектам прадугледжвалася ўзвесці 11 асобных карпусоў, 6 з якіх прызначаліся для стацыянараў, а ў астатніх павінны былі размясціцца лабараторыі, паліклініка і адміністрацыйна-гаспадарчыя службы. Аднак сродкаў хапіла толькі на 3 лячэбныя корпусы, адміністрацыйна-гаспадарчы блок і паліклініку.

Карпусы стацыянараў, размешчаныя сярод зеляніны ў глыбіні квартала, уяўлялі сабой двухпавярховыя цагляныя будынкі з Г-падобнай формай плана. У кожным крыле з аднаго боку калідора былі размешчаны палаты на два, чатыры і шэсць ложкаў аднаго з лячэбных аддзяленняў. Вуглавую частку займала вестыбюльная група памяшканняў, над якімі размяшчалася аперацыйная ці аўдыторыя для студэнтаў. У тарцах кожнага крыла знаходзіліся прыёмны пакой і ізалятар. Улічваючы тое, што клінічная бальніца стваралася як база медыцынскага факультэта БДУ, архітэктурна-кампазіцыйнае вырашэнне яе аналагічнае з Універсітэцкім гарадком: фасады пазбаўлены дэталізацыі, вылучаецца толькі вялікі светлавы праём аперацыйнай над галоўным уваходам.

Ужо ў першыя гады Савецкай улады значнае пашырэнне атрымала арганізацыя сеткі культурна-асветных устаноў, рабочых клубаў, дамоў культуры, хат-чытальняў, чырвоных куткоў, бібліятэк. Першапачаткова для гэтай мэты прыстасоўвалі старыя будынкі або памяшканні рознага прызначэння, аж да жылых дамоў. Так, Магілёўскі клуб швейнікаў размясціўся ў былым будынку сінагогі, а ў Мінску ў памяшканні былога Дваранскага сходу знаходзіўся Дом палітасветы. Адначасова праводзілася рэканструкцыя існуючых відовішчных устаноў. Прыкладам можа служыць будынак абласнога драматычнага тэатра ў Віцебску (архіт. А. Дзянісаў, 1926), дзе была зроблена спроба стварыць роўныя ўмовы для ўсіх гледачоў. Для гэтага была рэарганізавана ўваходная група памяшканняў, створана агульнае фае, пераабсталявана сцэнічная частка. Рэканструкцыя практычна не закранула фасадаў, і тэатр захаваў свой ранейшы архітэктурны выгляд.

У іншых выпадках змяненні былі больш значнымі. Так, кінатэатр «Чырвоная Зорка» ў Мінску быў адкрыты ў 1928 г. пасля рэканструкцыі

старога кінатэатра «Гігант». Тут за кошт ліквідацыі кватэры і магазіна былога ўладальніка кінатэатра былі павялічаны касавы вестыбюль, фае і глядзельная зала (інж. Э. Лосер). На сценах, столі і пілонах фае і глядзельнай залы з'явіўся грубы роспіс, які складаўся з хаатычна размешчаных розных геаметрычных фігур, афарбаваных маслянай фарбай у чорны, жоўты і шэры колеры. Улічваючы, што памяшканні мелі няўдалыя прапорцыі, былі расчлянёны масіўнымі слупамі і пілонамі, роспіс меў непрывабны выгляд.



8. Э. Лосер. Кінатэатр «Чырвоная зорка» ў Магілёве. 1930—1931

З сярэдзіны 20-х гадоў пачынаецца будаўніцтва клубаў пры буйных прамысловых прадпрыемствах, прафесіянальных саюзаў, а ў малых гарадах і раённых цэнтрах яны прызначаліся для абслугоўвання ўсіх жыхароў. У большасці сваёй гэта былі невялікія па ўмяшчальнасці збудаванні, дзе галоўнае месца адводзілася відовішчнай групе памяшканняў. Характэрны прыклад такіх збудаванняў — Дом культуры (цяпер Дом народнай творчасці) у Мазыры. Ён пабудаваны ў 1926—1929 гг. і ўяўляе сабой асіметрычна вырашаны ў плане будынак, у якім вылучаны відовішчная і клубная часткі з самастойнымі ўваходамі. Клубныя пакоі групуюцца вакол вестыбюля першага паверха і хола на другім паверсе. Месцы для гледачоў размешчаны ў партэры, на балконе і ў бакавых ложах. На галоўным фасадзе вылучаецца паўкруглы з шасцю калонамі порцік галоўнага ўвахода ў глядзельную частку будынка. У цэлым некалькі выпадковае спалучэнне па аб'ёму і вышыні асобных частак будынка не стварае ўражання цэласнай прасторавай кампазіцыі.

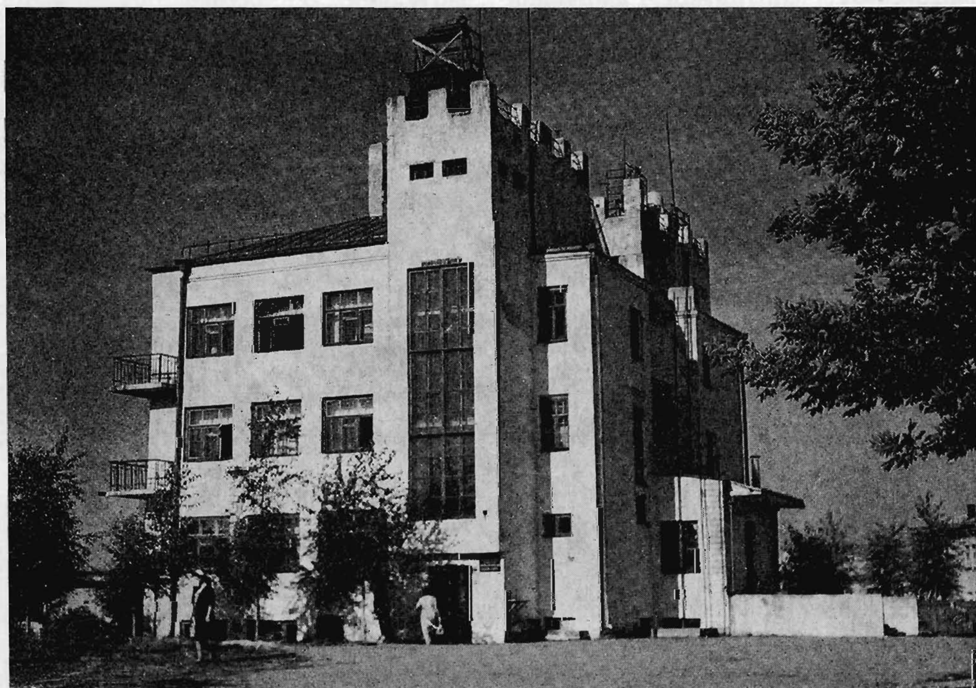
Па такому ж прынцыпу, але з больш дакладным расчляненнем функцыянальных працэсаў былі пабудаваны ў 1927—1929 гг. клубы металістаў на набярэжнай Заходняй Дзвіны ў Віцебску і вул. Кірава ў

Мінску. У абодвух выпадках да галоўнага аб'ёма з глядзельнай залай прымыкае двухпавярховая клубная частка. Звонку, як і ў інтэр'ерах, адсутнічаюць якія-небудзь дэкаратыўныя дэталі. Неспакойны сілуэт будынка, спрошчаная трактоўка фасадаў, разнатыпныя, не ўзгодненыя паміж сабой аконныя праёмы не дазволілі стварыць выразны вобраз клуба новага тыпу.

У 1928—1930 гг. у Гомелі па праекту архітэктара М. Кірылава быў пабудаваны клуб чыгуначнікаў імя У. І. Леніна. Будынак займае складаны вуглавы ўчастак і фарміруе забудову аднаго з бакоў вакзальнай плошчы. У планіровачнай і аб'ёмнапрасторавай структуры дакладна вызначаны тры часткі: тэатральна-канцэртная зала, кінатэатр і вуглавы трохпавярховы аб'ём, дзе размешчаны клубныя, рабочыя, адміністрацыйна-гаспадарчыя памяшканні і бібліятэка. У агульнай кампазіцыі дамінуе глядзельная група памяшканняў. З плоскасці галоўнага фасада, які выходзіць на плошчу, выступае аб'ём галоўнага ўвахода, які па баках фланкіруецца лесвічнымі клеткамі з вертыкальным зашкленнем і казырком, створаным балконам фае другога паверха. У вуглавой, закругленай у плане частцы будынка арганізаваны ўваход у клубную частку. Пры аднаўленні пасля вайны захавана першапачатковая планіроўка, але зменена афармленне фасада.

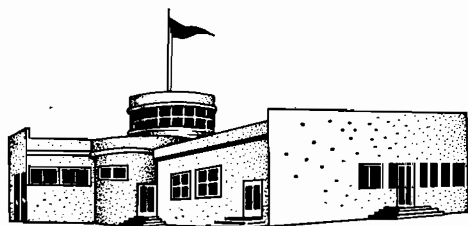
У 1929 г. у Бабруйску па праекту вядомага ленінградскага архітэктара А. Оля пачалося будаўніцтва гарадскога Дома культуры. Прадугледжвалася акрамя глядзельнай залы на 1200 месц з развітой сцэнічнай каробкай узвесці карпусы бібліятэкі з кнігасховішчам і памяшканні для клубнай работы. Аднак з-за недахопу сродкаў была пабудавана толькі глядзельная частка, якая выкарыстоўва-

9. Г. Гольц, М. Паруснікаў. Будынак Дзяржбанка ў Мінску. 1927—1930



лася як гарадскі тэатр. Будынак атрымаўся строга сіметрычны ў плане з выяўленай падоўжнай воссю, на якой паслядоўна размяшчаліся вестыбюль, фае, глядзельная зала і сцэнічная каробка. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя ўяўляла сабой складанае

10. А. Воінаў, І. Валадзько, Г. Лаўроў, А. Крылоў і інш. Галоўны павільён Усебеларускай сельскагаспадарчай выстаўкі ў Мінску. 1930



спалучэнне розных па вышыні і форме аб'ектаў, якія групаваліся вакол глядзельнай залы. У сувязі з тым што ўвесь комплекс не быў завершаны, будынак тэатра, які займаў вуглавы ўчастак, выглядае выпадковым.

У гэтыя ж гады былі запраектаваны клубы хімікаў у Барысаве (архіт. П. Кірык), швейнікаў у Віцебску і будаўнікоў у Мінску (архіт. А. Воінаў, М. Гіляраў, А. Крылоў). Як і разгледжаныя вышэй, гэта былі невялікія па ўмяшчальнасці пабудовы і, натуральна, не маглі задаволіць многія надзённыя патрэбы насельніцтва. Вёўся пошук новых прынцыпаў функцыянальнай арганізацыі і аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі клубных устаноў новага, сацыялістычнага тыпу. Аўтары смела выкарыстоўвалі простыя геаметрычныя аб'ёмныя рашэнні, сугучныя з пошукамі савецкіх архітэктараў 1920-х гадоў.

У той жа час у некаторых будынках з'явіліся неапраўданыя прыёмы стылізацыі пад канструктывізм. Так, у клубе харчавікоў у Мінску, узведзеным па праекту архітэктара А. Бурава, і была зроблена спроба ілюзорнымі сродкамі паказаць, што цагляны будынак быццам пабудаваны на аснове жалезабетоннага каркаса. З гэтай мэтай на фоне глухіх сцен у тынкоўцы былі намаляваны слупы, і атынкаваныя драўляныя бэлькі выдаваліся за жалезабетон.

Да значных грамадскіх будынкаў разглядаемага перыяду трэба аднесці кантору Дзяржбанка СССР. Ён быў узведзены сярод шчыльнай забудовы на рагу вуліц Савецкай (цяпер Ленінскі праспект) і Леніна па праекту маскоўскіх архітэктараў Г. Гольца і М. Паруснікава ў 1927—1930 гг. Архітэктурнае аблічча гэтага трохпавярховага будынка ўяўляе сабой кантрастнае спалучэнне глухіх, атынкаваных пад бетон сцен з вялікімі аконнымі праёмамі — вітрынамі аперацыйных залаў і моцна выступаючых напалову зашклёных на ўсю вышыню, закругленых у плане эркераў лесвічных клетак. Буйнамаштабныя формы будынка ўспрымаліся лішне перабольшанымі і не ўпісваліся ў агульную атмасферу вузкай вуліцы з архітэктурай, насычанай невялікімі дэталямі.

Рысы новых архітэктурных форм, процістаячых існуючай забудове

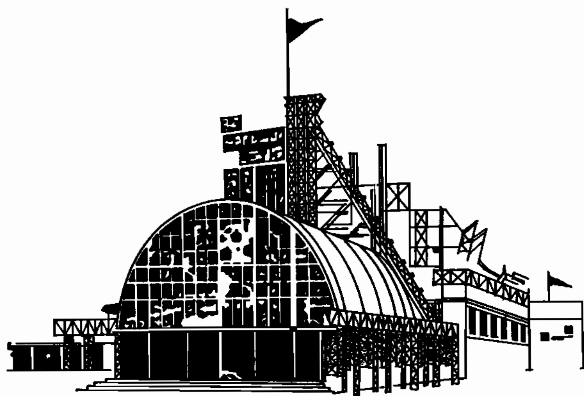
11. А. Воінаў, І. Валадзько, Г. Лаўроў, А. Крылоў і інш. Павільён прамысловасці на Усебеларускай сельскагаспадарчай выстаўцы ў Мінску. 1930

цэнтральнай часткі Мінска, прасочваюцца і ў такіх збудаваннях канца 30-х гадоў, як будынак Наркамлеса (архіт. А. Дзянісаў), Дом селяніна (інж. Ч. Радзевіч), Камунбанк. Усе яны былі ўзведзены ўзамен малакаштоўных драўляных пабудоў па вул. К. Маркса.

На працягу 1929—1930 гг. на ўскраіне Мінска на свабоднай тэрыторыі каля Камароўскага лесу (цяпер парк імя Чэлюскінцаў) была створана І Беларуская сельскагаспадарчая і прамысловая выстаўка. На тэрыторыі ў 17 га былі пабудаваны 36 асобных павільёнаў для дэманстрацыі дасягненняў рэспублікі ў развіцці сельскай гаспадаркі, прамысловасці, навукі і культуры. У праектаванні і будаўніцтве выстаўкі прымалі ўдзел архітэктары І. Валадзько, А. Воінаў, С. Гайдукевіч, М. Гіляраў, А. Крылоў, Г. Лаўроў і інш. Большасць павільёнаў былі пабудаваны на аснове аблегчаных драўляных каркасных канструкцый. Нягледзячы на часовасць іх існавання, у многіх павільёнах удалося стварыць выразныя дынамічныя кампазіцыі. Аднак пралікі планіровачнай арганізацыі тэрыторыі выстаўкі, рознахарактарнасць у вобразнай трактоўцы асобных збудаванняў не далі магчымасці стварыць адзіны выразны ансамбль.

Падводзячы вынікі развіцця беларускай архітэктуры за першыя 15 паслярэвалюцыйных гадоў, неабходна адзначыць, што яны сталі часам пошукаў і набыцця вопыту для карэннай рэканструкцыі гарадоў і вёсак рэспублікі, арганізацыі масавага жыллёвага будаўніцтва. Гэта знайшло адлюстраванне не толькі ў комплекснай забудове рабочых пасёлкаў, але і пры ўзвядзенні шматпавярховых капітальных жылых дамоў. Колькасць апошніх была яшчэ невялікай, аднак на іх адпрацоўваліся асноўныя прынцыпы арганізацыі жылля працоўных. Іменна ў гэтыя гады ў якасці асноўнага тыпу зацвердзіўся жылы дом секцыйнай структуры, адбывалася станаўленне новых і ўдасканальваліся створаныя ў мінулым тыпы грамадскіх будынкаў, выпрацоўваліся тыпалагічныя асновы грамадскіх збудаванняў, атрымала развіццё тыпавое праектаванне. У многіх работах архітэктараў гэтага часу выразна прасочваюцца пошукі новых функцыянальных і канструкцыйных прыёмаў, пры гэтым большасць аб'ектаў вызначалася дакладнай аб'ёмна-прасторавай пабудовай, пазбаўленай акадэмічнага дэкаратывізму і мяшчанскага ўпрыгожання. Аўтары імкнуліся знайсці новую мову архітэктурнай кампазіцыі. Разам з тым нельга не прызнаць, што мастацкі вобраз рада пабудоў вызначаўся лішне падкрэсленым рацыяналізмам, сухасцю і геаметрычнасцю форм, спрошчанай трактоўкай фасадаў.

12. А. Воінаў, І. Валадзько, Г. Лаўроў, А. Крылоў і інш. Павільён Белкаапсаюза на Усебеларускай сельскагаспадарчай выстаўцы ў Мінску. 1930. Праект



АФАРМЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА

Цікавую і своеасаблівую старонку ў культуры 20-х гадоў складае афармленчае мастацтва. Многімі сваімі рысамі яно зближаецца з жывапісам, графікай, скульптурай.

Афармленчае мастацтва Беларусі першых гадоў Кастрычніцкай рэвалюцыі насіла агітацыйна-прапагандысцкі характар і з'яўлялася асноўнай часткай савецкага агітацыйна-масавага мастацтва. Яно знаходзіла выяўленне ў самых розных мастацкіх формах і жанрах: афармленні гарадоў і святочных шэсцяў, агітпаяздоў і агітпараходаў, рабочых клубаў, кафэ, сталовых і бібліятэк, у масавых інсцэніроўках і тэатралізаваных прадстаўленнях, у стварэнні новых рэвалюцыйных эмблем, сімвалаў, сцягоў і вывесак. Нараджэнне агітацыйна-масавага мастацтва было выклікана, з аднаго боку, вострай неабходнасцю рэвалюцыйнага часу, калі на першы план высоўваліся задачы палітыка-ідэалагічнай работы, сцвярджэння ідэй сацыялізму і абароны заваёў пралетарскай рэвалюцыі, а з другога — імкненнем акрыленых рэвалюцыйнымі пераўтварэннямі мастакоў да радыкальнага і ўсебаковага абнаўлення ўмоў жыцця чалавека ў новым грамадстве.

Фарміраванне агітацыйнага мастацтва ў Беларусі праходзіла пад уздзеяннем і ў цеснай сувязі з рускім савецкім мастацтвам. Праграмным дакументам для шырокай мастацкай творчасці стаў ленінскі план манументальнай прапаганды. Яго ідэі і рэалізацыя ў рэспубліцы з'явіліся стымулам для пошуку новых сродкаў і форм масавых відаў мастацтва.

Наглядным прыкладам агітацыйнага мастацтва для беларускіх мастакоў былі агітпаязды. Роспісы, выкананыя на іх маскоўскімі мастакамі, вызначаліся выразнасцю, палітычнай актуальнасцю і асобым эмацыянальным ладам. Публіцыстычная друкаваная графіка, якая распаўсюджвалася агітпаяздамі, актывізавала і пераўтварала прасторавае асяроддзе гарадоў, надавала яму новыя мастацкія якасці. Такую ж ролю выконвалі плакаты, «Вокны сатыры», лістоўкі, насценныя і светлавыя газеты, што выпускаліся мясцовымі аддзяленнямі РОСТА.

Вялікі ўклад у развіццё агітацыйнага афармленчага мастацтва рэспублікі акрамя мастакоў Масквы ўнеслі мастакі Петраграда і іншых гарадоў. У большасці выпадкаў гэта былі маладыя людзі, шчыра адданыя рэвалюцыйным ідэям, пачынальнікі і ўдзельнікі многіх культурных мерапрыемстваў. Ва ўмовах цяжкага ваеннага часу яны вялі пошукі новых выяўленчых агітацыйных форм, прыцягваючы да ажыццяўлення сваіх задум мясцовых мастакоў, рабочых і рамеснікаў.

Традыцыі і прынцыпы агітацыйна-масавага мастацтва, якія складваліся ў першыя гады Кастрычніцкай рэвалюцыі на Беларусі, найбольш ярка і разнастайна праявіліся ў Віцебску, Гомелі і Мінску.

Першым крокам і першым яркім праяўленнем масавых форм агітацыйнага і афармленчага мастацтва ў Беларусі стала мастацка-дэкаратыўнае ўбранне Віцебска да 1-й гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі. Яно распрацоўвалася і выконвалася членамі камісіі па ўпрыгожванню горада, якую ўзначальваў упаўнаважаны па справах мастацтваў М. Шагал. У склад камісіі ўваходзілі вучань Ю. Пэна ўраджэнец Віцебшчыны графік С. Юдовін, жывапісец і графік з Кішынёва А. Бразер, скульптар Д. Якерсон і мастак-мастацтвазнаўца А. Ром з Масквы, мясцовыя мастакі-самавукі.

Галоўнымі элементамі афармлення былі пано і плакаты, выкананыя на палотнах, нацягнутых на падрамнікі, або на свабодна звісаючых палотнішчах. Большасць адлюстраванняў размяшчалася на белым неафар-

баваным фоне, што надавала ім выразнасць і садзейнічала ўспрыняццю з вялікай адлегласці. Зараз цяжка што-небудзь сказаць пра канкрэтнае колеравае вырашэнне пано і плакатаў. Можна гаварыць толькі ў агульных рысах пра іх актыўнае ўздзеянне на гледача, іх «узрыўную» сілу сярод будынкаў паслярэвалюцыйнага горада. Мастакі, імкнучыся выявіць пачуццё новага, незвычайнага і ўзвышанага, шырока скарыстоўвалі сімволіку і алегорыю. Так, на пано, якое ўпрыгожвала адзін з вуглавых будынкаў, быў адлюстраваны велічны сілуэт рабочага з вялікім молатам на плячы. З высока ўзнятым факелам, крыху прыгнуўшыся пад цяжарам молата, ён мэтанакіравана крочыў праз узгорак-перашкоду [30]. Нягледзячы на сімвалічнае вырашэнне, тэма пераможнага шэсця пралетарыяту раскрыта тут даволі даступна і пераканаўча. На жаль, эскізы, па якіх выконваліся афармленчыя работы да 1-й гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі, не захаваліся, калі не лічыць адзінкавых эскізаў М. Шагала. На адным з іх адлюстраваны сімвал свабоды — коннік з трубой; на другім — селянін з узнятым над галавой палацам і надпісам «Мір хацінам, вайна палацам». Эскізы расчэрчаны на клеткі з мэтай павелічэння да памераў пано, аднак датаванне апошняга 1918—1919 гг. не дае ўпэўненасці ў тым, што ён быў выкананы ў матэрыяле іменна да 1-й гадавіны Кастрычніка. У цэлым прыведзеныя прыклады гавораць пра рэвалюцыйную накіраванасць тэматыкі афармлення горада. Разам з тым некаторыя з работ, выкананыя М. Шагалам, прыхільнікам экспрэсіянізму, з моцнай дэфармацыяй форм і незразумелымі сімваламі, былі далёкія ад патрабаванняў агітацыйнага мастацтва і, па прызнанню самога мастака, «мудроныя» [31].

13. М. Шагал. Эскіз пано да святкавання 1-й гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі ў Віцебску. 1918. Траццякоўская галерэя. Масква

Акрамя пано і плакатаў горад быў упрыгожаны мноствам чырвоных сцягоў, лозунгамі, транспарантамі, гірляндамі зеляніны, электрычнай ілюмінацыяй. На галоўных вуліцах стаялі дэкаратыўныя трыумфальныя аркі, на плошчы Свабоды — велічная аратарская трыбуна з буйных аб'ёмаў прамавугольнай формы, дэкарыраваная складкамі тканіны.

Спалучэнне ў ансамблі ўбрання пано і плакатаў, арак і трыбун, сцягоў і лозунгаў, дэкаратыўных элементаў і ілюмінацыі з музыкай аркестраў, вулічнымі прадстаўленнямі, палымянымі прамовамі аратараў і квяцістымі калонамі дэманстрантаў знаменавала пачатак фарміравання новых прынцыпаў сінтэзу ў гэтым відзе мастацтва. Тут праявілася адна з найбольш дзейсных і прывабных якасцей афармлення — фактар навізны, які стаў адным з галоўных дасягненняў першых савецкіх святкаванняў.

У 1918—1919 гг. большасць афармленчых работ у Віцебску выконвалася пад кіраўніцтвам М. Шагала і насіла адбітак яго экспрэсіяністкай манеры. Пачынаючы з 1920 г. дамінуючымі становяцца супрэма-

[30] ЦДАКФД СССР, 1—458.

[31] Шагал М. Письмо из Витебска // Искусство Коммуны. 1918. 22 дек.

тычныя роспісы К. Малевіча і членаў арганізаванага ім у Віцебску аб'яднання «Сцвярджальнікі новага мастацтва» (УНОВИС). У аб'яднанне ўваходзілі выкладчыкі Віцебскіх дзяржаўных мастацкіх майстэрань Л. Лісіцкі, В. Ермалаева, М. Коган, студэнты М. Суэцін, І. Чашнік і інш. Праграмай УНОВИСа прадугледжвалася распрацоўка праектаў новых форм архітэктуры, утылітарных рэчаў, мэблі, арнаменту, роспісаў будынкаў і святочнага афармлення. У мастацкай практыцы такая маштабная задача ставілася ўпершыню. Гэта была зусім новая, народжаная рэвалюцыйным часам з'ява, абмежаваная, аднак, у сваіх магчымасцях і не свабодная ад супярэчнасцей і памылак (адмаўленне выяўленчых пачаткаў ва ўсіх відах мастацтва, ігнараванне мастацкай спадчыны, адносіны да прыгажосці як да буржуазнага перажытку).

З другога пункту гледжання фарміраванне новага сацыялістычнага побыту і ўмоў працы, стварэнне спрыяльнага «рэчавага» асяроддзя для жыцця людзей з'яўлялася станоўчай рысай гэтай канцэпцыі. Сваё практычнае ўвасабленне яна знайшла ў манументальных роспісах, агітацыйных установках, прыкладной графіцы, афармленні выставак і кніг, распрацоўках розных архітэктурных структур: «архітэктонаў» [32], «планіт» [33], «проўнаў» [34]. Прыярытэт гэтых пачынанняў належаў К. Малевічу, Л. Лісіцкаму, М. Суэціну і І. Чашніку, для якіх ідэя гарманічнай пабудовы рэчавага свету, што акружае чалавека, была вызначальнай. У далейшым творчасць гэтых майстроў працягвалася ў самых розных галінах мастацтва, але базіравалася ў асноўным на тых прынцыповых асновах, якія былі закладзены ў Віцебску. Найбольш поўна праграма УНОВИСа была рэалізавана ў афармленні гарадоў, грамадскіх будынкаў і масавых рэвалюцыйных урачыстасцей. Роспісы сцен будынкаў, трыбун, трамваяў, афармленне інтэр'ераў, сцягоў і вывесак стваралі цэлы комплекс незвычайнага геаметрычнага жывапісу.

У выніку інтэнсіўнай творчай дзейнасці шэрага мастакоў пад кіраўніцтвам К. Малевіча ў мастацкім афармленні Віцебска дамінавала шмат у чым спрэчная канцэпцыя, згодна з якой абстрактна-сімвалічнае асяроддзе павінна было з'явіцца галоўнай умовай змянення і абнаўлення навакольнага свету. Аднак узводзіць гэтыя прынцыпы ў катэгорыю абсалютнага было б няправільным. Мастацкае ўбранне Віцебска не з'яўлялася адназначным. Яўным было складанае перапляценне розных па ідэйна-мастацкіх вартасцях і стылю агітацыйна-афармленчых кампанентаў. Побач з работамі членаў УНОВИСа тут былі пано і роспісы М. Шагала, частка якіх вылучалася несумненнымі агітацыйнымі якасцямі, баявая публіцыстычная графіка, шматлікія лозунгі, заклікі і надпісы рэвалюцыйнага зместу. У афармленчых работах прымалі ўдзел таксама мастакі рэалістычнай школы. Таму ў структуры афармлення Віцебска

---

[32] «Архітэктоны» — новыя архітэктурныя структуры урбаністычных аб'ектаў (у тым ліку ансамбляў) будучага. Яны распрацоўваліся ў выглядзе аб'ёмных макетаў на аснове канцэпцый супрэматызму К. Малевічам, М. Суэцінам, І. Чашнікам.

[33] «Планіты» (дамы) — архітэктурныя праектныя эскізы спецыяльных дынамічных будынкаў будучага з ідэяй, якая прадугледжвае рух (перамяшчэнне) іх у прасторы. Распрацоўваліся яны галоўным чынам у плоскасным выкананні К. Малевічам, М. Суэцінам, І. Чашнікам на аснове канцэпцый супрэматызму.

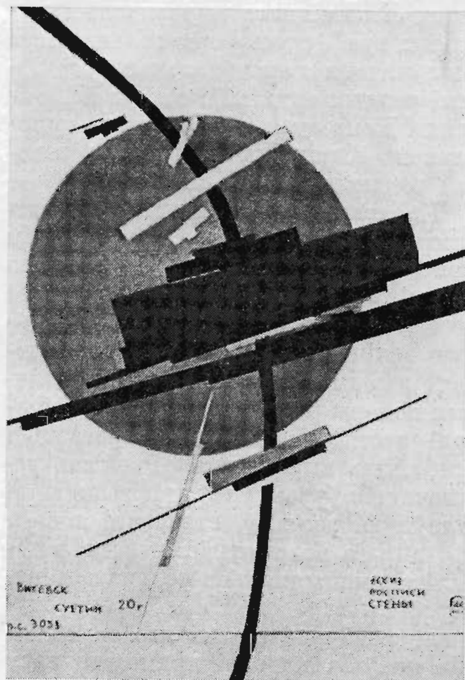
[34] «Проўны» — «праекты зацвярджэння новага», архітэктурныя эскізныя праекты розных урбаністычных аб'ектаў і структур будучага. Яны распрацоўваліся Л. Лісіцкім на аснове супрэматычных і канструктывісцкіх канцэпцый.

можна вылучыць тры галоўныя напрамкі, хаця яны і былі прадстаўлены зусім не ў роўнай ступені: супрэматычны (К. Малевіч, Л. Лісіцкі, В. Ермалаева, М. Суэцін, І. Чашнік), экспрэсіянісцкі (М. Шагал), рэалістычны (Ю. Пэн, С. Юдовін, Я. Мінін).

Першай вялікай працай мастакоў аб'яднання УНОВИС было афармленне будынка Камітэта па барацьбе з беспрацоўем. Эскіз, выкананы К. Малевічам і Л. Лісіцкім, з'яўляецца найбольш поўнай з уцалелых распрацовак такога роду, дзе можна бачыць афармленне цэлай групы будынкаў у пэўным мастацкім адзінстве. У аснову пакладзены прынцыпы сіметрычнага размеркавання элементаў кампазіцыі, што дыктавалася размяшчэннем комплексу былых казарм, які складаўся з трохпавярховага цэнтральнага будынка і фланкіруючых двухпавярховых пабудоў з правага і левага бакоў. Над цэнтральным уваходам знаходзіўся велізарны чырвоны круг і крыху ніжэй — чорны ромб. Другі паверх у прамежках паміж вокнамі быў распісаны сектарамі і сегментамі. Бакавыя пабудовы дэкарыраваліся аналагічна, з той толькі розніцай, што першы паверх быў упрыгожаны трохвугольнікамі з накладзенымі на іх кругамі. Светлая афарбоўка сцен служыла фонам, які выразна выяўляў элементы роспісу. У цэлым кампазіцыйнае вырашэнне падпарадкоўвалася логіцы сіметрыі і архітэктуры будынка з рытмічнымі «ўдарамі» лаканічных колеравых плям і не было пазбаўлена дэкаратыўных якасцей [35].

К. Малевічам і Л. Лісіцкім былі распрацаваны таксама эскізы супрэматычнай заслоны для юбілейнага пасяджэння гэтага ж камітэта і вывеска-афіша, пабудаваная на спалучэнні яркіх колеравых сімвалаў і выразных рытмаў геаметрычных форм. Эскізы сведчаць пра імкненне мастакоў да комплекснага вырашэння афармлення аб'ектаў, пачынаючы са знешняга аблічча будынкаў і канчаючы, здавалася б, такім нязначным элементам, як шыльда. Прынцып комплекснасці з'яўляўся вызначальным для мастакоў гэтага аб'яднання

14. М. Суэцін. Эскіз роспісу сцяны ў Віцебску. 1920



не толькі ў даным выпадку, але і ў праграмнай ідэі глабальнага абнаўлення матэрыяльна-прадметнага свету. У Віцебску ён увасабляўся ў жыццё ў маштабах горада.

Шмат эскізаў роспісаў будынкаў належаць В. Ермалаевай, але ў адрозненне ад ужо разгледжанага праекта яе распрацоўкі не прывязаны да пэўных аб'ектаў і з'яўляюцца хутчэй фрагментамі афармлення. Выяўленчыя сродкі іх абмежаваны вар'іраваннем спалучэнняў рознакаляровых

---

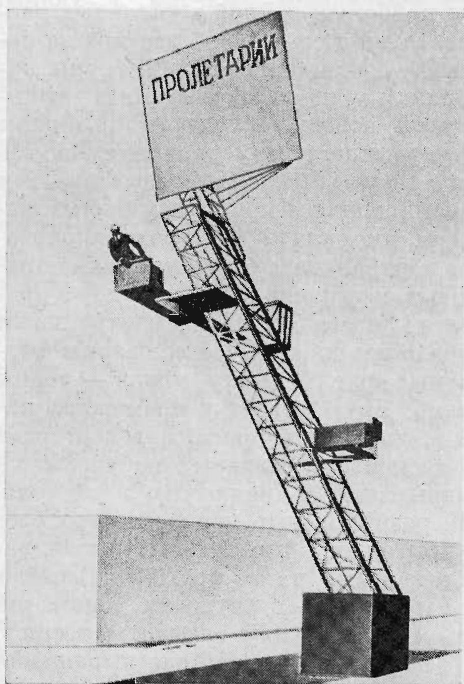
[35] Архіў Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэі (у далейшым ДТГ), ф. 76/9, адз. зах. 1, л. 19.

геаметрычных плоскасцей і ліній. Эскіз святочнага афармлення фасада будынка крыху вылучаецца сярод іншых асацыятыўнымі якасцямі, дзе «вылятаючыя» з адной кропкі прамавугольнікі і лініі ствараюць уражанне ўзрыву [36]. Але наўрад ці мастачка ставіла такую мэту, кіруючыся ўстаноўкамі УНОВИСа. Да гэтай работы В. Ермалаевай блізкі і эскіз М. Суэціна: вялікі чырвоны круг-сонца, прачэрчаны featureрознакаляровымі імклівымі лініямі і палосамі [37]. У падобных работах Л. Лісіцкага выразнасць і дынаміка графічных форм вельмі часта спалучаецца з арыгінальнымі шрыфтамі розных надпісаў: эскізы афармлення Дома сувязі ў Віцебску, панօплакат «Станкі дэпо, фабрык, заводаў чакаюць вас...» і інш. [38]

Пераважная большасць эскізных кампазіцый размешчана на белым фоне. Гэты прынцып, мяркуючы па ўспамінах сучаснікаў, захаваўся і пры выкананні роспісаў у натуральную велічыню. Белыя палі стрымлівалі дынамічныя супрэмы, лаканічныя колеры роспісаў на белым набывалі звонкую чысціню, строгасць і асаблівую выразнасць. Роспісы, заключаныя ў рамкі горада, выконвалі галоўную ролю ў стварэнні новага мастацкага асяроддзя Віцебска, з'яўляліся эмацыянальна-колеравым камертонам гарадской прасторы і служылі разбуральнікамі яго звыклага аблічча. За кароткі прамежак часу мастакамі акрамя вулічных роспісаў былі афармлены кафэ, грамадскія сталовыя, магазіны, чытальныя залы, бібліятэкі, гарнізонны чырвонаармейскі тэатр і іншыя аб'екты.

Выключна новай з'явай у агітацыйна-масавым мастацтве першых гадоў рэвалюцыі было афармленне віцебскіх трамваяў. Усе яны выкананы членамі УНОВИСа і пабудаваны на спалучэнні тэксту і супрэматычных знакаў. Канструктыўныя асаблівасці трамвая стварылі зручныя для роспісаў плоскасці на бакавых паверхнях ніжэй вокнаў. Афарбаваныя на ўсіх эскізах у белы колер, як і ў манументальных роспісах, яны служылі фонам, які ўзмацняў актыўнасць колеравых плям і шрыфтоў.

15. Л. Лісіцкі. Трыбуна Леніна. 20-я гг.



Выразнай кампазіцыйнай структурай адрозніваецца работа М. Суэціна 1921 г. Дынамізм усёй кампазіцыі добра спалучаецца з рухам трамвая. Чырвоны паўкруг у кутку служыць арганізуючай плямай і зрокавым цэнтрам. З яго вырываецца доўгая паласа, якая прачэрчвае па дыяганалі бакавую плоскасць. Гэты імклівы рух паўтарае лозунг: «Няхай жыве сусветная рэвалюцыя!» Адразу прыцягвае ўвагу незвычайны шрыфт, абрысы якога набліжаюцца да рубле-

[36] Дзяржаўны Рускі музей (у далейшым ДРМ), РС — 9349.
[37] ДРМ, РС — 3053.
[38] ДТГ, РС — 1946, РС — 1948.

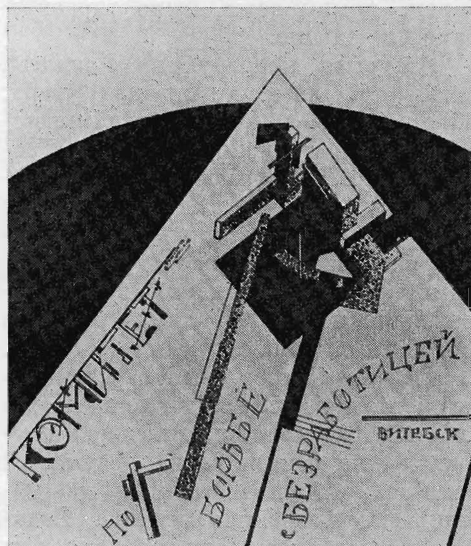
нага, але асобныя элементы літар, афарбаваныя ў розныя колеры, маюць нечаканыя патаўшчэнні і дадатковыя штрыхі, што надае своеасаблівую «гуллівасць» і эмацыянальнае гучанне тэксту, не парушаючы, аднак, цэласнасці ўспрыняцця [39]. Гэты прыём пабудовы шрыфту выкарыстоўвае ў эскізах роспісаў і другі студэнт майстэрань А. Цэтлін. Захаваліся дзве яго работы: «Уладаром свету будзе праца» і «Усё жыццё ў суботнік ператворым». Яны былі выкананы да першамайскіх свят 1920 г., калі праводзіўся Усерасійскі суботнік. Але ў адрозненне ад эскіза М. Суэціна раскіданы па ўсім полі тэкст, перамешаны з рознакаляровымі абстрактнымі плямамі, ускладняе яго ўспрыняцце. У эскізах мастачкі М. Коган тэкставая частка наогул адсутнічае. Белыя сценкі трамваяў запоўнены выразнымі прамавугольнікамі жоўтага, чырвонага, чорнага і шэрага колеру [40].

Да 1 мая 1920 г. былі распісаны ўсе віцебскія трамваі. Агітацыйную дзейнасць заклікаў і лозунгаў, нібы гудкі барабаннага бою, узмацнялі рытмічныя «ўдары» яркіх роспісаў. Гэта своеасаблівая рухомая агітацыя адрознівалася выключнай актыўнасцю і заставалася на трамваях шмат гадоў, уносячы ў рэвалюцыйнае асяроддзе горада колеравы дынамізм і каларыстычнае ўзбагачэнне.

Сімваламі рэвалюцыйнага мастацтва сталі святочныя аратарскія трыбуны, якія былі распрацаваны ў Віцебску. Іх можна раздзяліць на два тыпы: эскізы К. Малевіча і М. Суэціна, у аснове якіх ляжаць простыя геаметрычныя аб'ёмы, і праекты Л. Лісіцкага і І. Чашніка складанай пластычнай структуры, з ярка выяўленымі канструктывісцкімі рашэннямі.

Распрацоўка праектаў трыбун з'явілася для Л. Лісіцкага той сферай дзейнасці, дзе ён мог ва ўсёй паўнаце выразіць свае ідэі канструктывізму.

16. Шыльда ў Віцебску 20-х гг.



Мноства эскізаў і варыянтаў гавораць пра ўзмоцненыя пошукі найбольш рацыянальнага рашэння. Канчатковым вынікам гэтай работы стала трыбуна аратара для адкрытай плошчы, якая атрымала ў далейшым назву «Трыбуна Леніна». Першаасновай для яе паслужылі эскізы і праекты трыбун, распрацаваныя студэнтамі архітэктурна-графічнай майстэрні, якой ён кіраваў, і, у прыватнасці, праект І. Чашніка, які стаў графічным сімвалам аб'яднання УНОВИС [41]. Прынцыповая аснова кампазіцыі І. Чашніка — дыяганальнае размяшчэнне — стала вызначальнай і ў праекце трыбуны Л. Лісіцкага, даведзенага да бліскучага завяршэння. Гэта яркі твор агітацыйнага мастацтва, які ўражвае вынаходлівасцю і формай. Галоўныя яго варта-

[39] ДРМ, РС — 3052.

[40] Архіў ДТГ, ф. 76/9, адз. зах. 1, л. 38—41.

[41] Архіў ДРМ, ф. 55, адз. зах. 2, л. 3.

сці — арыгінальнасць канструкцыйнага і колеравага рашэння. У гэтым сэнсе «Трыбуна Леніна» мае аналогіі з вядомай мадэллю помніка III Інтэрнацыяналу В. Татліна. Падобнае збудаванне для агітацыйна-прапагандысцкіх мэт пралетарыяту, як і татлінскі помнік-вежа, было спраектавана ўпершыню.

Ажурная канструкцыя з жалеза лёгка ўзносілася па дыяганалі ўверх, абапіраючыся ніжняй часткай на масіўную аснову кубічнай формы. У аснове знаходзіўся матор, які прыводзіў у рух пад'ёмнік. З яго дапамогай прамоўцы траплялі спачатку на першы балкон, які быў задуманы як памяшканне для чакання, потым пераходзілі на другі балкон і разам з ім падымаліся на вяршыню трыбуны. Пры гэтым балкон высоўваўся наперад і нібы навісаў над плошчай. На ім манціравалася спецыяльная плоскасць для размяшчэння лозунгаў і заклікаў, што павінна было павялічыць сілу ўздзеяння аратара. Вечарам гэта плоскасць служыла экранам для паказу кінафільмаў. Новым было і тое, што трыбуна радыёфікавалася, а балкон для аратара забяспечваўся мікрафонам[42]. Прымяняючы нетрадыцыйныя матэрыялы — жалеза, бетон, шкло, вырашаючы утылітарныя задачы, аўтар сумеў надаць сваёй задуме і несумненныя эстэтычныя якасці. Лёгкасць усёй канструкцыі, незвычайнасць пластычных супастаўленняў, дынаміка кампазіцыі і эмацыянальная прыўзнятасць сілуэта асацыіруюцца з бурным часам рэвалюцыйных пераўтварэнняў і імкненнем у будучыню.

Больш простымі і эканамічнымі для пабудовы аказаліся трыбуны, распрацаваныя К. Малевічам і М. Суэціным, дзе ў якасці асноўнага матэрыялу выкарыстоўвалася дрэва. Работы абодвух аўтараў маюць амаль аднолькавую кампазіцыйную структуру, якая адрозніваецца прастатой і статычнасцю форм. У асноўным гэта камбінацыі двух розных па аб'ёму паралелепіпедаў. Іх можна разглядаць як эскізы роспісаў франтальных плоскасцей трыбун, таму што адлюстраванні саміх установак даюцца толькі агульнай плямай ці ўмоўна ачэрчваюцца тонкай лініяй. Распісаныя, як і ўсе работы мастакоў гэтага аб'яднання, лаканічнымі каляровымі супрэматычнымі сімваламі некаторыя трыбуны забяспечаны надпісамі: «Праца, веды і мастацтва — аснова камуністычнага грамадства» — К. Малевіча[43], «Хто не працуе — той не есць» — М. Суэціна[44]. Дзякуючы гэтаму яны станавіліся своеасаблівымі агітацыйнымі аб'ёмнымі плакатамі і адначасова мастацкімі акцэнтамі на галоўных плошчах горада.

Разглядаючы сродкі афармлення Віцебска, нельга пакінуць без увагі немалую і цікавую работу па стварэнню новых шыльд, якія сталі своеасаблівымі колеравымі «мазкамі», што дапаўнялі паўсядзённае і святочнае ўбранне вуліц і плошчаў горада. Творчыя пошукі мастакоў у гэтай галіне насілі мэтанакіраваны характар і з'яўляліся часткай выканання плана манументальнай прапаганды, адзін з пунктаў якога прадугледжваў замену старых надпісаў, эмблем і гербаў. За работу, што была раней справай рамеснікаў і самавукаў, узяліся прафесійныя майстры, арганізаваўшы яе на сур'ёзных пачатках. Для адбору лепшых варыянтаў сярод мастакоў і студэнтаў Віцебскіх мастацкіх майстэрань аб'яўляліся спецыяльныя конкурсы, праводзіліся абмеркаванні.

Эскізы шыльд, распрацаваныя для горада, па сваіх мастацкіх прыёмах і якасцях не аднолькавыя. Лепшым з уцалелых можна лічыць эскіз шыльды Л. Лісіцкага для віцебскай народнай кансерваторыі. Дынамічны над-

[42] ДТГ, РС — 1877.

[43] Архіў ДТГ, ф. 76/9, адз. зах. 1, л. 36.
[44] ДРМ, РС — 3051.

піс «Народная кансерваторыя» ў цэнтры перарываецца эмблемай, якая складаецца з завітка нотнага ліста, барабана і молата, што сімвалізуе яднанне мастацтва і працы. Вобразны, эмацыянальны шрыфт надпісу і прадметная сімволіка выразна вызначаюць прызначэнне і раскрываюць змест гэтай работы [45]. Эскізы шыльд для магазінаў М. Суэціна адрозніваюцца строгай графічнай формай, чысцінёй лакальнага колеру і пабудаваны на спалучэнні кароткага графічна выразнага тэксту і геаметрычных плоскасцей. Іх трэба разглядаць як састаўную частку агульнага супрэматычнага асяроддзя, якое імкнуліся стварыць члены УНОВИСа роспісамі будынкаў, трыбун, трамваяў, сцягоў, тканін [46].

Разнастайныя творчыя пошукі з'явіліся адной з галоўных умоў навізны і арыгінальнасці паслярэвалюцыйнага аблічча Віцебска. Пры гэтым незвычайнае, наступальнае мастацкае асяроддзе горада было створана пры мінімальных затратах матэрыялу, сродкаў, часу, і такім чынам бліскуча вырашана вострая для тых гадоў праблема эканамічнасці афармленчых работ.

Творчая дзейнасць віцебскіх мастакоў не абмяжоўвалася толькі сваім горадам і губерняй. Цесныя сувязі падтрымліваліся з суседнім Смаленскам, адкуль быў атрыманы шэраг заказаў, у тым ліку на выраб мемарыяльнай дошкі ў памяць аб Кастрычніцкай рэвалюцыіі. Да Першамайскіх урачыстасцей 1920 г. для смаленскага Палаца працы было напісана вялікае пано. На адной з плошчаў горада планавалася па праекту І. Чашніка паставіць аратарскую трыбуну. Але ў сувязі з тым, што ў 1922 г. амаль усе мастакі левага напрамку пакінулі Віцебск і не было неабходных матэрыялаў і сродкаў для пабудовы вялізных механізаваных збудаванняў, рэалізацыя гэтага праекта не была ажыццёўлена.

Другі напрамак у афармленчым мастацтве Віцебска быў прадстаўлены работамі М. Шагала і вучняў жывапіснай майстэрні, якой ён кіраваў. Тэндэнцыя скарыстання сімвалічных адлюстраванняў у святочных пано і плакатах намецілася пры падрыхтоўцы да 1-й гадавіны Кастрычніка. Істотнае адрозненне гэтых работ ад выкананых членамі УНОВИСа ў тым, што мастакі не адмаўляліся ад адлюстравання рэальных форм, але падавалі іх у большасці выпадкаў у нерэальных умовах, што характэрна для такой плыні, як экспрэсіянізм. Пры вывучэнні віцебскага перыяду творчасці М. Шагала добра відаць той значны крок, які зрабіў мастак пад уплывам рэвалюцыйнага часу,

17. М. Шагал. Мір хацінам, вайна палацам. 1918—1919. Траццякоўская галерэя. Масква

[45] ДТГ, РС — 1900.
[46] ДРМ, РС — 3054.

калі ўлічыць, што пачынаў ён як прымітывіст-вывесачнік. Тут з'яўляюцца работы (звязаныя галоўным чынам са святочным афармленнем горада), дзе М. Шагал імкнуўся наблізіцца да рэчаіснасці і рэвалюцыйнай тэматыкі. Першай работай гэтага цыкла можна лічыць выкананне да 1-й гадавіны Кастрычніка пано з адлюстраваннем конніка-вяшчальніка, які нагадваў рэальных конных герольдаў на вуліцах і плошчах паслярэвалюцыйнага Віцебска, што трубнымі гукамі абвяшчалі гараджан пра пачатак святочных урачыстасцей. Своеасабліва трактуецца М. Шагалам тэма рэвалюцыйнай барацьбы ў пано «Мір хацінам, вайна палацам». Фігура селяніна з узнятым над галавой палацам поўная экспрэсіі, дынамікі і ўнутранай ярасці. Нават дэфармаванасць і эскізная неахайнасць не зніжаюць моцнага эмацыянальнага ўздзеяння твора. Гэта была адна з першых спроб адлюстравання сродкамі мастацтва рэвалюцыйнай тэматыкі і асэнсавання новай рэчаіснасці, праўда, праз індывідуальна-непаўторную канцэпцыю светаўспрыняцця М. Шагала. Напрыклад, у шыльдах, зробленых для працоўных школ горада, ён спрабаваў эклектычна злучыць старую сімволіку з новай (серп і молат, папугаі, совы, славянскі шрыфт) [47]. Несумненна, што шматфарбнасць і незвычайнасць сюжэтаў шагалаўскіх шыльд прыцягвалі ўвагу, але цяжка ўспрымальныя сімвалы, як і ў многіх работах мастака, выклікалі неўразуменне гараджан, якія патрабавалі ў першую чаргу даходлівай інфармацыі.

Супярэчлівы характар творчасці мастака і абмежаванасць у разуменні задач агітацыйнага мастацтва праявіліся ў пано і роспісах агароджаў, выкананых да 2-й гадавіны Кастрычніка. Шчырае імкненне выказаць пачуццё новага і незвычайнага, што прыйшло з рэвалюцыяй, часта вымушала мастакоў у той жа час звяртацца да сімволікі і алегорыі. У работах М. Шагала гэтыя прыёмы набылі містычны, таямнічы характар, дзе рэальныя аб'екты (жывёлы, птушкі, людзі, прадметы побыту) знаходзіліся ў самых нерэальных спалучэннях. Але гэта не значыць, што яго пано і роспісы былі бяздзейсныя, пакідалі гледача абыякавымі. Гэта былі надзвычай імпульсіўныя, своеасаблівага мастацкага строю і па-свойму дзейсныя творы. Што датычыць агітацыйных якасцей, то, зразумела, іх нельга параўноўваць, напрыклад, з «б'ючымі ў лоб» плакатамі Д. Моора ці У. Маякоўскага. Псіхалагічная сувязь з гледачом у творах агітацыйнага цыкла М. Шагала супярэчлівая і не такая прамалінейная. Нягледзячы на загадкавую сімволіку, некаторыя работы мастака мноствам дэталей былі звязаны з рэальным жыццём. Вялікае і нечаканае ўздзеянне на гледача аказваў момант «пазнавальнасці». Дастаткова ўспомніць пано з пейзажамі Віцебска, адлюстраванні жывёлін, характэрных для мястэчковага побыту, тыповых персанажаў правінцыяльнага горада і многія іншыя дэталі, якія былі так знаёмыя віцяблянам. М. Шагал — выхадзец з дробнамяшчанскага асяроддзя, і мястэчковы свет, любоўна паказаны ў яго карцінах віцебскага цыкла, знайшоў сваё адлюстраванне і ў манументальных работах. Цікава, што многія з абывацеляў на пано пазнавалі сябе і скардзіліся на мастака [48]. Важна адзначыць, што актыўнаму ўспрыняццю шагалаўскіх пано і роспісаў дапамагала іх блізкасць да манументальнага мастацтва: выразнасць кампазіцыйнай пабудовы, абагульне-

[47] Известия Витебского губ. исполнит. комитета Советов учених. депутатов. 1919. 10 марта.

[48] Абрамский И. Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10. С. 68.

насць формы, мажорная шматколернасць. Гэта шмат у чым вызначыла радасны, прыўзнята-святочны настрой яго работ, садзейнічала найлепшаму іх успрыняццю.

У афармленні горада прымалі ўдзел і іншыя беларускія мастакі: жывапісец Ю. Пэн, графікі С. Юдовін і Я. Мінін. Ю. Пэн з'яўляўся намеснікам старшыні камісіі (М. Шагала) па ўпрыгожанню Віцебска да 2-й гадавіны Кастрычніка, а ў рабоце журы, якое разглядала эскізы ўбрання, удзельнічалі М. Дабужынскі і Я. Тыльберг. М. Дабужынскі яшчэ да рэвалюцыі бываў у Віцебску і добра ведаў яго архітэктурныя і ландшафтныя асаблівасці, пра што сведчыць мноства яго літаграфій з відамі горада. Да таго ж ён валодаў значным вопытам дэкаратара, набытым пры афармленні Петраграда да Кастрычніцкіх дзён 1918 г. Магчыма, што пры падрыхтоўцы да ўрачыстасцей віцебскія мастакі карысталіся яго парадамі.

Разгледжаныя мастацкія напрамкі з'явіліся вызначальнымі ў афармленні паслярэвалюцыйнага Віцебска. Пры ўсёй супярэчнасці розных тэндэнцый, кірункаў і пошукаў у сукупнасці яны стваралі новае, надзвычайна яркае мастацкае асяроддзе, якое надавала гэтаму гораду непаўторную своеасаблівасць і ў цэлым было сугучна ўзвышана-рамантычнаму настрою людзей рэвалюцыйнай эпохі. Навізна і сур'ёзнасць творчых пошукаў працуючых у горадзе мастакоў паставілі мастацтва Віцебска ў шэраг цікавейшых з'яў выяўленчай культуры. Афармленне горада і грандыёзных пралетарскіх урачыстасцей, якія тут праходзілі, стала падзеяй мастацкай значнасці і адной з прыкметных старонак гісторыі агітацыйна-масавага мастацтва першых гадоў Кастрычніцкай рэвалюцыі.

Своеасаблівасцю дэкаратыўна-мастацкага афармлення і маштабнасцю творчых пошукаў у гэтай галіне мастацтва вылучаўся другі беларускі горад — Гомель. Найбольш яркія старонкі мастацкага жыцця Гомеля былі звязаны з задачамі агітацыйнага мастацтва. Гэтак жа, як і ў іншых гарадах маладой Савецкай Рэспублікі, адной з асноўных форм іх рэалізацыі становяцца масавыя палітычныя кампаніі, рэвалюцыйныя святы, манументальная прапаганда, афармленне гарадской прасторы і грамадскіх будынкаў.

Галоўнай адметнай рысай афармлення Гомеля з'яўляецца яго большая ў параўнанні з Віцебскам аднароднасць. Тут у меншай ступені прыкметны праявы фармалістычных тэндэнцый. У першую чаргу гэта тлумачыцца наяўнасцю ў горадзе досыць шматлікай групы мастакоў рэалістычнага кірунку. У канцы 1919 г. імі была арганізавана мастацкая студыя імя М. А. Урубеля. Яе праграма засноўвалася на сур'ёзным вывучэнні натуры, кампазіцыі, колеразнаўства, перспектывы, анатоміі і гісторыі мастацтваў. У студыі выкладалі таленавіты графік і афарміцель А. Быхоўскі, выпускнік Петраградскай Акадэміі мастацтваў Ф. Валеро, выпускнік Кіеўскага мастацкага вучылішча і Кіеўскага архітэктурнага інстытута архітэктар Р. Вількін, выпускнік Пензенскага мастацкага вучылішча М. Малец, гомельскі мастак С. Каўроўскі, выпускнік Пражскай Акадэміі мастацтваў А. Марыкс і інш. Выкладчыкі, а таксама вучні, цяпер вядомыя мастакі Г. Ніскі, Л. Смехаў, Б. Звінагродскі, Я. Целішэўскі і інш., з першых дзён існавання студыі ўключыліся ў актыўную агітацыйную дзейнасць. Уцалелыя ўзоры агітацыйнай графікі і фотадакументы сведчаць аб правільным разуменні задач, пастаўленых рэвалюцыяй, аб імкненні мастакоў да даступнай і зразумелай выяўленчай мовы. Вельмі часта гераіка-рамантычны настрой і ўсеагульны духоўны пад'ём прыводзілі іх да характэрнай для таго часу сімволіка-алегарычнай трактоўкі тэм. Так, на

адным з роспісаў агітпункта чыгуначнай станцыі Гомеля быў адлюстраваны юнак ля карабельнага штурвала — сімвала кіравання дзяржавай [49].

Вялікае распаўсюджанне ў афармленні паслярэвалюцыйнага Гомеля набываюць агітацыйныя дошкі з рэвалюцыйнымі тэкстамі. А. В. Луначарскі, які пабываў у той час у Гомелі, пісаў, што ён убачыў горад літаральна стракатым ад надпісаў і што нават у Маскве і Петраградзе падобныя формы агітмастацтва не набылі такога шырокага распаўсюджання [50]. «Лепшы залог свабоды — вінтоўка ў руках працоўнага», «Для апошняга рашаючага бою мы самкнём працоўныя рады», «Саюз рабочых і сялян зломіць саюз буржуяў і памешчыкаў» [51] і мноства іншых вострапалітычных надпісаў, напоўненых аптымізмам і пафасам рэвалюцыйнай барацьбы, укрывалі сцены горада. Разам з тэкстамі мастакі часта выкарыстоўвалі выяўленчыя элементы: новую савецкую эмблематыку, рэвалюцыйную сімволіку і арнаментальныя матывы. Асноўным матэрыялам служыў алебастр, з якога па васковых формах вырабляліся барэльефныя дошкі, а таксама жалеза, бляха і фанера. Часам недахоп матэрыялаў вымушаў мастакоў звяртацца да самых нечаканых рашэнняў. Так, незвычайны выгляд убранню горада надавалі лозунгі і заклікі, намаляваныя на люстэрках. Толькі да 2-й гадавіны Кастрычніка ў горадзе было выраблена 600 агітацыйных дошак, мноства мастацкіх пано і лозунгаў, выпушчаны плакаты, лістоўкі, брашуры і вучнёўскія сшыткі з заклікамі і партрэтамі правадыроў на вокладках. У аддаленыя раёны губерні адпраўлены чатыры дэкарыраваныя агітпаязды, два агітпараходы і дзесяткі агітпавозак, афармлены кніжная і народнагаспадарчая выстаўкі.

Разам з рашэннем агітацыйна-прапагандысцкіх задач вяліся пошукі мастацкіх сродкаў і прыёмаў, накіраваных на стварэнне новай, адарванай ад паўсядзённасці атрыбутыкі святочнага горада. Плошчы і вуліцы ўпрыгожваліся трыумфальнымі аркамі, трыбунамі і эстрадамі, фасады будынкаў — шматкаляровымі пано, плакатамі, надпісамі, мноствам сцягоў і зелянінай. Эфектна выглядала начное светлавое афармленне. Галоўным акцэнтуючым элементам ілюмінацыі Гомеля ў 2-ю гадавіну Кастрычніцкай рэвалюцыі стала велізарная паходня — «Сімвал Свабоды і Асветы», запаленая на гарадской каланчы. Незвычайным феерычным відовішчам выглядала ў вячэрні час спаленне на плошчах і спецыяльных памостах сімвалічных ці канкрэтных адлюстраванняў ворагаў рэвалюцыі. Упершыню ў практыцы афармлення масавых кампаній на тэрыторыі Беларусі пачалі скарыстоўвацца з надпісамі і рысункамі вялікія паветраныя шары, чым быў пакладзены пачатак святочнаму ўбранню паветранай прасторы. Шэсці і гулянні суправаджаліся музыкай аркестраў, рухомымі харамі. На дэкарыраваных адкрытых эстрадах паказваліся алегарычныя сцэны «Інтэрнацыянал», «Сацыялізм», «Саюз рабочых і сялян». Выступалі чытальнікі і прамоўцы. Па горадзе курсіравалі ўбраныя плакатамі і лозунгамі агітмашыны. Мастацтва — выяўленчае, тэатральнае, музычнае, аратарскае, выступаючы ў адзіным комплексе, аказвалі шматбаковае агітацыйнае ўздзеянне і стваралі цэласнае відовішчна-эмацыянальнае і ўзвышанае асяроддзе масавых палітычных кампаній.

Афармленчае агітацыйнае мастацтва Гомеля можа служыць пры-

---

[49] ЦДАКФФД БССР, 54074.

[50] Луначарский А. В. Ленин и искусство // Об изобразительном искусстве. М., 1967. С. 8.

[51] ДА Гомельскай вобл., ф. 60, спр. 1, адз. зах. 1252, л. 11, 12, 24.

кладам увасаблення ў жыццё ленінскай ідэі агітацыі і прапаганды сродкамі мастацтва. Увесь шматгранны яго комплекс служыў тут самым неадкладным і баявым задачам рэвалюцыйнага часу.

У параўнанні з Віцебскам і Гомелем мастацкае жыццё Мінска, які знаходзіўся ў зоне нямецкай, а потым белапольскай акупацыі, вялікай актыўнасцю не адрознівалася. Аднак першыя пачаткі і пошукі своеасаблівага адлюстравання рэвалюцыйнай эпохі ўяўляюць несумненную цікавасць.

Часткай практычнага ўвасаблення ў жыццё агітацыйных задач стала ўбранне Мінска да 1-й гадавіны Чырвонай Арміі пад кіраўніцтвам упаўнаважанага па справах мастацтваў Літоўска-Беларускай Рэспублікі В. Дзмітрыева. Акрамя яго, у афармленчых работах прымалі ўдзел выпускнікі Маскоўскага вучылішча жывапісу, ваяння і дойлідства М. Цэханоўскі і В. Стржэмінскі. Добра адчуваючы і разумеючы задачы новага мастацтва, яны выступалі супраць «прыемных упрыгожанняў» горада. Але гэта правільная ідэя барацьбы супраць пустога ўпрыгожання, на жаль, не была паслядоўна рэалізавана на практыцы. В. Дзмітрыеў, прыхільнік футурыстычнага мастацтва, быў ініцыятарам з'яўлення ў Мінску велізарных палотнішчаў і фанерных шчытоў, запоўненых каляровымі плоскасцямі, лініямі ўперамежку з тэкстамі заклікаў. Імі былі дэкарыраваны галоўныя вуліцы, плошчы горада і чыгуначны вакзал. У ілюмінацыі скарыстоўваліся светлавыя эмблемы і гірлянды.

Сэнсавым і аб'ёмна-прасторавым цэнтрам масавых кампаній у Мінску 1919 г. з'яўляўся манумент-помнік чырвонаармейцу на плошчы Свабоды, узведзены па праекту і пад кіраўніцтвам М. Цэханоўскага. У якасці асноўнага матэрыялу было выкарыстана дрэва. Як найбольш даступны матэрыял яно прымянялася і пры вырабе шыльд, у якіх плоскасці асобных элементаў знаходзіліся пад рознымі вугламі, утвараючы арыгінальныя канструктыўныя формы. Па гэтаму ж прынцыпу, выкарыстоўваючы драўляныя брускі і дошкі, планавалася ўстанавіць у Мінску бюсты правадыроў рэвалюцыі, але з-за ад'езду М. Цэханоўскага ў Смаленск гэта задума не была рэалізавана.

Многіх мастакоў, захопленых у той час пафасам рэвалюцыйнага абнаўлення, займалі ідэі пераўтварэння матэрыяльна-эстэтычнага асяроддзя. Нечаканае і цікавае ўвасабленне (прыцягненне да мастацтва і абнаўленне побыту працоўных з непасрэдным выкарыстаннем звычайных утылітарных рэчаў) яны знайшлі ў працах мастакоў, якія знаходзіліся тады ў паслярэвалюцыйным Мінску. Па агітацыйна-масавых задачах гэты пачын нечым нагадваў савецкі агітацыйны фарфор. У камунальнай мастацкай майстэрні, дзе выраблялiся святочныя пано, партрэты, плакаты, шыльды, меркавалася наладзіць выпуск скрынь, ложкаў і іншых прадметаў першай неабходнасці, уводзячы ў іх роспісы рэвалюцыйныя лозунгі, заклікі, алегарычныя адлюстраванні, партрэты правадыроў пралетарыяту. Такім чынам, на думку мастакоў, у дом гараджаніна і ў хату селяніна будзе «ўносіцца ўвесь цыкл камуністычных ідэй» [52]. Але такі прамалінейны погляд на рашэнне важных агітацыйных і асветніцкіх задач, штучнае злучэнне творчасці мастака і працы рамесніка не маглі даць патрэбнага выніку.

Аналіз матэрыялаў мастацкага афармлення іншых гарадоў Беларусі паказвае, што яно мела шмат агульнага. Аблічча гарадоў насіла адбітак бурнага рэвалюцыйнага часу. Усе віды афармленчага агітацыйна-масава-

---

[52] Дмитриев В. Белорусский отдел изобразительных искусств // Искусство, 1919. № 8. С. 27.

га мастацтва падпарадкоўваліся задачам абароны рэвалюцыйных заваёў і сцвярджэння сацыялізму. Гэты перыяд характэрны разнастайнасцю пошукаў, спроб мастакоў самых розных напрамкаў знайсці новыя мастацкія формы для ўвасаблення рэвалюцыйных ідэй і абнаўлення навакольнага свету.

ЖЫВАПІС

Беларускія мастакі, творча ўспрыняўшы рэалістычныя традыцыі беларускіх жывапісцаў дакастрычніцкага перыяду, спрабавалі свае сілы амаль ва ўсіх жанрах жывапісу. Найбольш плённа развівалася тэматычная карціна.

У аснову станаўлення і развіцця беларускага савецкага сюжэтна-тэматычнага жывапісу былі пакладзены традыцыі рэалістычнага рускага і савецкага мастацтва, прынцыпы народнасці і рэалізму, якія атрымалі разгорнутую распрацоўку на новай метадалагічнай аснове марксісцка-ленінскай эстэтыкі. Іх жыццёвасць пацвярджалася практычнай дзейнасцю Камуністычнай партыі і Савецкай дзяржавы, выданнем першых дэкрэтаў аб мастацтве: «Аб рэгістрацыі, прыёме на ўлік і ахове помнікаў мастацтва і старадаўнасці», «Аб прызнанні навуковых, матэрыяльных, музычных і мастацкіх твораў дзяржаўным набыткам», «Аб нацыяналізацыі музеяў», «Аб манументальнай прапагандзе». У гэтых пастановах практычна рашаліся праблемы пераемнасці традыцый і наватарства, вызначалася месца мастацтва ў духоўным жыцці савецкага чалавека.

Вялікую ролю ў развіцці беларускай мастацкай культуры адыграла пастанова Савета Народных Камісараў РСФСР ад 9 студзеня 1921 г., якая абавязвала накіроўваць выдатных дзеячаў навукі і культуры — ураджэнцаў Беларусі на работу ў маладую рэспубліку. Вучоныя М. М. Нікольскі, І. І. Замоцін, У. І. Пічэта, М. А. Сакольскі, М. М. Шчакаціхін паклалі пачатак навуковай дзейнасці ў Беларускім дзяржаўным універсітэце імя У. І. Леніна і Інстытуце беларускай культуры. У гэтых установах канцэнтраваліся намаганні на вывучэнні і стварэнні гісторыі мастацтва і архітэктуры Беларусі.

Масавае выданне твораў беларускіх пісьменнікаў, публікацыя іх эстэтычных прац вызначалі шляхі развіцця мастацтва на прынцыпах ідэйнасці, народнасці і рэалізму. Я. Купала, Я. Колас, З. Бядуля бачылі ў народнай культуры крыніцу аднаўлення духоўнага жыцця савецкага грамадства. У яркім нацыянальным праламленні рэвалюцыйных ідэй сучаснасці, у глыбокай народнасці ім уяўлялася будучае сацыялістычнага мастацтва, вызначальным фактарам якога яны лічылі ідэйную накіраванасць і жыццядзейнасць разняволенага чалавека. На думку Я. Купалы і Я. Коласа, мастацтва ёсць духоўнае багацце, пазычанае мастаком у народа: мастак убірае ў сябе акаляючы яго свет, каб потым аддаць яго жэмчугам свайму народу. Гэта ўмацоўвала тэарэтычныя асновы творчасці беларускіх жывапісцаў у адлюстраванні рэвалюцыйнай сучаснасці.

Беларуская савецкая сюжэтна-тэматычная карціна нараджалася ў вострай барацьбе з мадэрнісцкай эстэтыкай, з тэндэнцыямі вульгарнага сацыялагізму, фармалістычным эксперыментатарствам, памылковым наватарствам, так званым «чыстым пралетарскім мастацтвам». Вульгарныя сацыёлагі ў запале барацьбы з эстэцтвам і тэорыяй «мастацтва для мастацтва» разбуралі асноватворныя прынцыпы рэалістычнага мастацтва, стваралі ідэалагічную платформу для прапаганды фармалістычнага эксперыментатарства «левых». Рэалістычнаму адлюстраванню жыцця яны супрацьпастаўлялі «актыўнае жыццебудаўніцтва», сутнасць якога зводзі-

лася да абстрактнага канструявання новых форм. У гэтым «эстэтычным механізме» ігнаравалася адлюстравальна-пазнавальная функцыя мастацтва і як вынік разбуралася яго выяўленчая аснова.

Тэарэтычныя практыкаванні ідэолагаў Пралеткульта некаторыя беларускія публіцысты прымалі за марксісцкую філасофію мастацтва. Самыя крайнія плыні заходнееўрапейскага мадэрнізму ўспрымаліся імі як сапраўдны здабытак рэвалюцыі, «які разбурае прэсныя і сумныя прыёмы буржуазнага мастацкага рэалізму» [53]. У рэвалюцыйным мастацтве дарэвалюцыйнага перыяду яны бачылі сялянскую, народніцкую ідэалогію, чужую пралетарыяту ва ўмовах рэвалюцыйнай сучаснасці. У гэтай складанай разнастайнасці выразнікаў «пралетарскай класавай ідэалогіі» праяўлялася неасэнсаваная апора на розныя плыні ідэалагічнай эстэтыкі, дзе суб'ектывізм, разрыў мастацтва і рэчаіснасці, зместу і формы, традыцый і жывой творчасці клаўся ў аснову вызначэння творчага метаду.

Аб'яднаўшыся вакол газеты «Искусство коммуны», «левыя» мастакі ў першыя гады Савецкай улады аказвалі некаторы ўплыў на эстэтычную думку Беларусі. Упаўнаважаны па справах мастацтва М. Шагал у сваіх выступленнях на старонках перыядычнага друку ўсталёўваў розныя плыні мадэрнізму як «мастацтва рэвалюцыі». З усёй сілай свайго псеўдарэвалюцыйнага напору ён абрушваўся на рэалістычныя традыцыі рускага дэмакратычнага мастацтва другой паловы XIX ст., характарызуючы мастакоў — яго паслядоўнікаў — як «эпігонаў дробнага перадзвіжніцтва». Новыя з'явы рэчаіснасці заставаліся чужымі для яго светапогляду. У сваім родным горадзе Віцебску ён убачыў толькі «сотні сінагог, мясных лавак» [54] і некранутую патрыярхальнасць быцця. Сваё ўспрыняцце рэальнасці ён паказвае на вялікіх палотнах: «Малады яўрэй са сваёй нявестай над Віцебскам», «Яўрэйскае вяселле з музыкантамі ў вёсцы», рэкламуе ўсё гэта ў друку як «шматсажнёвае рэвалюцыйнае мастацтва». Экспрэсіўнасць жывапісу, схематызацыя формы, сумяшчальнасць несумяшчальнага ў яго творах не выходзілі за межы стылістыкі авангардызму, пазбаўленага гуманістычных ідэалаў таго часу.

Для ўмацавання сваіх эстэтычных прынцыпаў М. Шагал запрашае ў Віцебск К. Малевіча, Р. Фалька, У. Пуні, якія прыбылі па накіраванню Наркамасветы РСФСР для рэарганізацыі Віцебскай мастацкай школы ў мастацка-практычны інстытут. Выкладчыцкая дзейнасць мастакоў-рэалістаў дыскрэдытавалася гэтымі «рэвалюцыйнымі наватарамі». Яны ператварылі інстытут у прапагандысцкі цэнтр эксперыментатарства. Тэарэтычнай базай абстрактнай фарматворчасці паслужылі выдадзеныя К. Малевічам брашуры «Аб новых сюжэтах у мастацтве» (Віцебск, 1919), «Бог не скінут», «Мастацтва, царква, фабрыка», «Супрэматызм» (Віцебск, 1920), у якіх сутнасць творчасці зводзілася да стварэння «чыстай формы», вызваленай ад усялякага падабенства з формамі жыцця. Творы мастацтва, па яго сцвярджэнню, з'яўляюцца не ўвасабленнем дзейнасці мастака, матэрыяльным носьбітам яго вобразнага мыслення, а здабыткам канструявання, пазбаўленага канкрэтнай прадметнасці, выразнасці, эмацыянальнай вобразнасці.

У 1919 г. К. Малевіч выступіў з маніфестам «левых беспрадметнікаў», у якім запатрабаваў устанаўлення дыктатуры «левых» у галіне культуры і мастацтва, а супрэматызм

[53] Звезда. 1921. 17 февр.

[54] Искусство коммуны (Петроград). 1918.

(разнавіднасць крайняга, так званага «геаметрычнага абстракцыянізму») узвёў у ранг афіцыйнага, дзяржаўнага мастацтва. Праз год ён арганізаваў групу мастакоў пад назвай «Сцвярджальнікі новага мастацтва» (УНОВИС) для здзяйснення «рэвалюцыі» ў мастацтве або звяржэння старога свету мастацтва [55], а прасцей кажучы, для замены станковага жывапісу схематызацыяй прыкладнога мастацтва. Апошнія пасылкі сведчаць пра адзінства поглядаў «левых» мастакоў і тэарэтыкаў Пралеткульта.

Да пагражальнай актыўнасці ваяўнічых звяргацеляў класічнага рэалізму дадаліся і іншыя праблемы барацьбы за рэалістычнае мастацтва. У першыя гады Савецкай улады на Беларусі, якая перажыла кашмары імперыялістычнай вайны і акупацыі, сярод інтэлігенцыі заставаліся надзвычай жывучымі настроі дэкадансу. Пра гэта сведчаць дыскусійныя бітвы, якія часам асвятляліся на старонках рэспубліканскіх газет.

Яркай ілюстрацыяй становішча ў мастацтве з'явілася выстаўка выяўленчага мастацтва 1921 г., арганізаваная па ініцыятыве М. Станюты, які ў той час узначальваў пададдзел мастацтва Дзяржпалітасветы. Экспазіцыю выстаўкі складалі ў асноўным работы мінулых гадоў, якія раскрывалі творчае жыццё Беларусі перыяду грамадзянскай вайны і вызвалення тэрыторыі рэспублікі ад акупантаў. Самі назвы карцін — «Вогненны анёл» Т. Ціхава, «Смутак» М. Станюты, «Супрэматызм» і «Максімальнае выяўленне колеру» М. Філіповіча — яскрава сведчылі аб метадалагічных устаноўках мастакоў, якія знаходзіліся пад уплывам сімвалізму і розных плыней мадэрнізму. Ідэі Малевіча ўзмацнялі асіміляцыю стылістычных прыёмаў мадэрна. Яны былі разлічаны на фарміраванне творчага метаду ў практычнай дзейнасці мастакоў і ўтрыманне іх на пазіцыях дэкадансу, разглядалі мастацтва як з'яву чыста самастойную, не залежную ад сацыяльнага жыцця. Усё гэта ўскосна ўздзейнічала на творчасць мастакоў — прыхільнікаў рэалістычнага напрамку. Рэалістычныя творы, паказаныя на выстаўцы,— «Танец» і «Трэніроўка балерыны» І. Валадзько, «Мае астры» К. Елісеева — не адлюстроўвалі карэнных змен, што ўнесла Кастрычніцкая рэвалюцыя ў жыццё народа былой Расійскай імперыі.

Безумоўна, выстаўка 1921 г. не магла характарызаваць стан беларускага выяўленчага мастацтва. Яна з'явілася толькі першай спробай збірання творчых сіл разбуранай вайной Беларусі, куды яшчэ не ўваходзілі Віцебская і Гомельская губерні. У выстаўцы прынялі ўдзел прафесійныя майстры М. Кругер, К. Елісееў, Д. Полазаў, К. Ціханаў, М. Станюта, самадзейная і студыйная моладзь, што групавалася галоўным чынам у Мінску. Выстаўка пераконвала ў неабходнасці ідэйна-творчай перабудовы большасці мастакоў, наладжвання прафесійнай вучобы творчай моладзі.

Мастацкія студыі, што адкрыліся ў многіх гарадах Беларусі, не маглі задаволіць гэтай патрэбы. Яны давалі толькі пачатковыя навыкі для паступлення ў спецыяльныя мастацкія ўстановы.

У 1923 г. па рашэнню губернскага аддзела асветы Віцебскі мастацка-практычны інстытут быў рэарганізаваны ў мастацкі тэхнікум. Для выкладчыцкай дзейнасці былі запрошаны мастакі-рэалісты М. Керзін, В. Волкаў, М. Эндэ, пазней М. Лебедзева, Ф. Фогт, У. Хрусталёў, якія паклалі пачатак прафесійнай падрыхтоўцы нацыянальных кадраў мастакоў-рэалістаў на Беларусі. Іх педагагічная і творчая дзейнасць садзейнічала ўмацаванню рэалістычных

---

[55] Известия Витебского губкома. 1920. 17 марта.

18. *С. Каўроўскі. Тачыльшчык. 1928. ДММ БССР*

асноў беларускага мастацтва, значнаму росту мастацкай культуры.

Першая Усебеларуская выстаўка 1925 г. значна адрознівалася ад выстаўкі 1921 г. ідэйнай накіраванасцю і актуальнасцю тэматыкі. Яна ахоплівала ўсе творчыя сілы ўзбуйненай у 1924 г. Беларусі і паклала пачатак іх аб'яднанню ва Усебеларускую асацыяцыю мастакоў, якая ў 1927 г. аформілася як грамадская арганізацыя рэспублікі. На выстаўцы панаваў дух Асацыяцыі мастакоў рэвалюцыйнай Расіі (АМРР), якую прадстаўлялі Б. Уладзімірскі, А. Ціхаміраў, М. Керзін, В. Волкаў, М. Эндэ. Яны горача абаранялі традыцыі рускага рэалістычнага мастацтва, ідэйна-эстэтычную праграму асацыяцыі ва ўмовах свабоднага спаборніцтва розных груповак і плыней у выяўленчым мастацтве. Б. Уладзімірскі і А. Ціхаміраў правялі вялікую работу па адшуканню творчых сіл народна-прыкладнога і прафесійнага мастацтва і сваімі работамі, створанымі на мясцовым матэрыяле, прынялі ўдзел у выстаўцы. Тэматычныя палотны Б. Уладзімірскага «Кросны», «Піянеры ў вёсцы» заклікалі мастакоў рэспублікі да сур'ёзнага вывучэння і вобразнага адлюстравання роднай прыроды і побыту, новых з'яў нацыянальнага жыцця народа.

У рэзалюцыі ЦК ВКП(б) ад 18 чэрвеня 1925 г. «Аб палітыцы партыі ў галіне мастацкай літаратуры» ўвага пісьменнікаў і мастакоў накіроўвалася на выкарыстанне дасягненняў рэалістычнага мастацтва мінулага ў працэсе пошуку, выпрацоўкі новай мастацкай формы. Гэта форма, якая адпавядала б новаму зместу і была зразумелая мільёнам працоўных, магла быць толькі рэалістычнай. Яна ўсталёўвалася ў творчасці В. Волкава, М. Эндэ, Г. Віера, М. Станюты, М. Філіповіча і мастакоў старэйшага пакалення — Я. Кругера, Ю. Пэна, Ф. Пархоменкі.

Задачы глыбокага і ўсебаковага адлюстравання з'яў сучаснасці ва ўсёй іх складанасці і супярэчлівасці вызначылі ролю і месца тэматычнай карціны ў творчай дзейнасці жывапісцаў. Барацьба за рэалізм у выяўленчым мастацтве была фактычна барацьбой за тэматычную карціну. У сваю чаргу ўсталяванне тэматычнай карціны як вядучага жанру было перамогай рэалізму.

Усебеларускія мастацкія выстаўкі 20-х гадоў (1925, 1927, 1929) сведчаць пра ўзрастаючую ўвагу беларускіх жывапісцаў да працы і побыту свайго народа, яго рэвалюцыйнага мінулага. Тэматычная карціна з кожным годам набывае ўсё большую ўдзельную вагу ў агульнай масе работ, што экспанаваліся на выстаўках.

Дамінуючае месца ў сюжэтнай карціне 20-х гадоў займалі ў асноўным дзве тэмы — рэвалюцыі і грамадзянскай вайны і будаўніцтва сацыялістычнага грамадства. У палотнах гэтай тэматыкі з'яўляюцца новыя настроі, народжаныя светаадчуваннем савецкага чалавека, новае ідэйна-эстэтычнае асэнсаванне з'яў, якія адлюстроўваліся.

Пачынальнікам беларускага гістарычнага жывапісу выступае Валянцін Віктаравіч В о л к а ў (1881—1964). У яго творчасці тэма рэвалюцыйнага мінулага беларускага народа знаходзіць найбольш яркае вобразнае ўвасабленне. Былы вучань В. Я. Савінскага па Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў, якую ён скончыў у 1915 г., узначаліў школу прафесійнага майстэрства ў процілегласць напрамку спрошчанасці і схематычнасці, абстрактнай сімвалічнасці і пасіўнай натуралістычнасці, якія панавалі ў беларускім мастацтве ў першыя паслярэвалюцыйныя гады. Яго творчая дзейнасць нібы намячала шлях да паказу жыццёвай праўды, кансалідацыі сіл жывапісцаў за авалоданне метадам рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці. Першыя тэматычныя палотны, прысвечаныя самым драматычным падзеям рэва-

люцыйнай барацьбы народа, трактаваліся ім жыццёва і з рамантычнай прыўзнятасцю.

Палымяным правадыром-рэвалюцыянерам паказвае ён Кастуся Каліноўскага ў аднайменнай карціне (1923). З рэвалюцыйным пафасам уваскрашае мастак бліскучую старонку гісторыі паўстанчага руху сялян на Беларусі. Наступальны парыў паўстаўшых узмацняецца грозным маўчаннем заснежанага лесу, азоранага барвовымі прамянямі заходзячага сонца. Напоўнены парывам народнай масы, ён, нібы магутны акорд, узмацняе дынамічнасць вобраза Каліноўскага.

Майстэрства рысавальшчыка, завершанасць жывапіснай формы, цэльнасць кампазіцыі, яркая вобразнасць гэтага твора В. Волкава прываблівалі мастакоў і ўказвалі шлях да авалодання рэалістычным метадам адлюстравання гістарычнай рэальнасці. Пазней маладыя жывапісцы звярталіся да гэтай тэмы, працягваючы яе ў плане рэвалюцыйнай рамантыкі («К. Каліноўскі» А. Булычова, 1929).

Рэвалюцыйная тэматыка ў творчасці В. Волкава знайшла яркую форму выяўлення і ў карціне «Барыкады» (1923). Яна напісана на матэрыяле асабістых успамінаў мастака — сведкі вулічных баёў маскоўскага пралетарыяту. Напісанню гэтай карціны папярэднічаў вопыт, накоплены В. Волкавым у працэсе афармлення плошчаў рэвалюцыйнага Петраграда ў 1918 г., дзе ён стварыў шэраг манументальных пано, у якіх паказаў трыумф рабочага класа Савецкай Расіі. У эскізах пано «Уся ўлада Саветам!», «Штурм Зімняга», «Трыумф рабочага», «Хто не з намі, той супраць нас», «Лепш смерць, чым рабства» ён адшуквае нагляднa-вобразныя сродкі для ўвасаблення ідэй і знаходзіць іх у закліках Камуністычнай партыі. Метафарычная форма выяўлення ідэйнага зместу і спецыфічнае вырашэнне манументальна-дэкаратыўнага пано наклалі адбітак і на яго першыя творы станковага жывапісу, у прыватнасці карціну «Барыкады». Дэкаратыўнасць жывапісу і некаторая тэатральнасць у пастаноўцы фігур узмацнялі элемент умоўнасці ў агульнай сістэме выразных сродкаў.

Наступнае шматфігурнае палатно В. Волкава — «Партызаны» (1928), прысвечанае партызанскай барацьбе на Беларусі ў гады грамадзянскай вайны, адзначана найбольшай завершанасцю. Мастак паказаў востры псіхалагічны момант — рэакцыю партызан, якія размясціліся вакол кастра ў начным заснежаным лесе, на трывожнае паведамленне разведчыка. Кампазіцыя пабудавана на парыўным руху пададзеных у складаных ракурсах пастаў, на супрацьпастаўленні іх сілуэтаў асвятленню, на кантрастах гарачых аранжавых водбліскаў вогнішча і сініх глыбокіх ценяў зімовай ночы. Гэтым прыёмам В. Волкаў узмацняе напружанасць сітуацыі, атмасферу трывогі, падкрэслівае цяжкасць суровых абставін, у якіх вялі барацьбу патрыёты маладой Савецкай Рэспублікі. Карціна добра скампанавана і завершана ва ўсіх дэталях. Тут В. Волкаў яшчэ раз паказаў сябе бездакорным майстрам рысунка.

На фоне паспешлівых эскізных работ маладых мастакоў, панавання схем «умоўнага рэалізму» гэты твор вылучаўся ў экспазіцыі прафесійным майстэрствам. Завершанасць формы гэтага рэалістычнага твора — перамога беларускага выяўленчага мастацтва 20-х гадоў. Звяртанне да грамадска значнай тэмы сведчыла пра новае мысленне мастака, хоць форма выяўлення, сфарміраваная на аснове акадэмічнага аб'ектывізму, істотна тут не змянілася.

Карціне «Партызаны» В. Волкава, як і наогул творам гэтага перыяду, уласцівы агульны недахоп — апавядальнасць і ілюстрацыйнасць. Для раскрыцця тэмы выкарыстоўваўся

19. В. Волкаў. Эскіз да карціны «Партызаны». 1928

больш ці менш выпрацаваны тыпаж, тып-схема, схема-вобраз — селяніна, рабочага, салдата і г. д. Узаемадзеянню тыпаў-персанажаў падпарадкоўваліся ўсе сродкі кампазіцыйнай пабудовы. У даным выпадку дзеянне, засяроджанае на моманце трывогі, не раскрывала магутнасці партызанскай барацьбы, а захапляюча ілюстравала асобны эпізод партызанскіх будняў. Гэты недахоп гістарычна абумоўлены нясталасцю тэарэтычнай думкі, малым вопытам мастацкай практыкі, маладосцю беларускага савецкага выяўленчага мастацтва. Распрацоўка ўнутранай характарыстыкі герояў, іх псіхалагічная ўзаемасувязь у сюжэтным дзеянні, выяўленне гістарычнай сутнасці з'яў, якія адлюстроўваліся ў пачатковы перыяд, яшчэ не сталі галоўнай праблемай творчасці. Само паняцце мастацкага вобраза толькі намячалася ў савецкай эстэтыцы і мастацтвазнаўстве.

Спробы мастака М. Эндэ практычна рашыць гэту праблему таксама засталіся не даведзенымі да канца. У карціне «Партызаны» (1928) мастак ішоў не ад тыпізацыі, якая патрабуе шматграннай абрысоўкі вобраза ва ўсёй яго жыццёвай паўнаце, а ад экспрэсіўнага адлюстравання стану дзеючых асоб у даны момант, выкарыстоўваючы пры гэтым прыёмы плаката і манументальна-дэкаратыўнага пано. Па законах гэтых відаў мастацтва ён будаваў і кампазіцыю і архітэктоніку твора, фігуры

20. Ю. Пэн. Аўтапартрэт. 1922. ДММ БССР

атрымлівалі пры гэтым сілуэтна-плоскасную трактоўку.

Сюжэт карціны наступны: два браты — рабочы і салдат ідуць з вінтоўкамі наперавес цераз заснежаныя пералескі. Іх суправаджае малодшы брат — падлетак у паўкажушку і лапцях, які з адчаем убачыў, як упаў у смяротным баі іх родны бацька (карціна першапачатковa называлася «Бацьку забілі»). Ва ўсім строі кампазіцыі паказана непахісная рашучасць да помсты, барацьбы. Гора і нянавісць перакасілі валявыя твары гэтых людзей, якія моцна сціскаюць у руках зброю. Ланцуг узброеных сялян, што ідуць углыбіні па вяршыні ўзгорка, увасабляе маштабы ўсенароднай барацьбы за вызваленне радзімы. У гэтай карціне яскрава ўвасоблены рысы манументальна-дэкаратыўнага жывапісу, якія атрымалі распаўсюджанне ў выяўленчым мастацтве 20-х гадоў: плоскаснае вырашэнне прасторы, якая ідзе не ўглыбіню, а хутчэй угару; падкрэсленасць рытмічнай структуры кампазіцыі; сілуэтнасць першапланавых фігур; схематычнасць твараў галоўных персанажаў, некалькі дэфармаваных з мэтай найбольшага выяўлення экспрэсіўнасці душэўнага стану; дакладнасць асноўных колеравых канфігурацый.

М. Эндэ, адзін з былых членаў «Таварыства мастакоў» у Пецярбургу, якія працягвалі развіваць традыцыі маладой савецкай школы манументальнага жывапісу, за доўгія гады выкладання ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме (1923—1932) дэкаратыўнага жывапісу і асноў плаката выпрацаваў своеасаблівую стылістычную сістэму, якая ўвабрала ў сябе асаблівасці гэтых відаў мастацтва. К канцу 20-х гадоў яна выкрысталізавалася ва ўстойлівы графічна-дэкаратыўны жывапісны сінтэз.

Найбольш яскрава ён увасоблены ў вертыкальным палатне «Дзяўчаты ідуць на работу». На фоне блакітнага неба па зялёным дыване шырокага поля весела шагаюць на працу вясковыя дзяўчаты. У руках іх збанкі з ежай, гарэзліва закінуты на плечы граблі. Фізічная праца прыдала іх знешняму выгляду пластычную чароўнасць, гарманічнасць фізічнай сілы і духоўнага задавальнення. Іскрыстасць сонечнага дня, задорныя ўсмешкі, дыхаючыя здароўем постаці нясуць у сабе подых новага, пераўтворанага жыцця. Неабходна адзначыць абвостранае пачуццё сучаснасці ў творах гэтага мастака. Найбольш ярка перадаваў ён светаадчуванне савецкага чалавека.

Гэтымі якасцямі ўзбагачалася і тэматычная творчасць В. Волкава. Аптымістычным гучаннем вылучаецца яго палатно «Плытагоны» (1927). Сонечнае святло, шырокая прастора, магутная фігура старога плытагона, які аглядае свае шляхі-дарогі, адлюстроўваюць узлёт разняволеных сіл савецкага чалавека. Гэта новае светаадчуванне перададзена моцным танальным малюнкам, лаканічнай кампазіцыяй, псіхалагічнай характарыстыкай персанажаў карціны.

К канцу 20-х гадоў адбываюцца змены ідэйнага характару і ў творчасці іншых жывапісцаў старэйшага пакалення — Г. Віера, М. Станюты, Я. Кругера, М. Філіповіча і інш.

Я. М. Кругер як мастак склаўся ўжо на пачатку нашага стагоддзя. У 1886 г. ён скончыў у Кіеве мастацкую школу М. Мурашкі, вучыўся ў акадэміі Жуліяна ў Парыжы, скончыў Акадэмію мастацтваў у Пецярбургу (1900). У перадрэвалюцыйныя гады працаваў у Мінску ў жанры партрэта. У гады першай сусветнай вайны жыў у Казані. У 1921 г. вярнуўся ў Мінск і актыўна ўключыўся ў мастацкае жыццё рэспублікі.

На 1-й Усебеларускай выстаўцы экспанавалася серыя карцін Я. Кругера аб рабочых-металістах завода імя С. М. Кірава. Але найбольш дэталёва распрацавана ім серыя палотнаў, прысвечаных жыццю дзяцей у новых умовах савецкай рэчаіснасці.

У іх асабліва прыкметны здольнасці мастака як майстра псіхалагічнага партрэта. У вельмі простых па кампазіцыі карцінах: «Вяртанне са школы» (1921), «Школа беспрытульнікаў» (1927), «Дзіцячая калонія» (1930) — створана галерэя разнастайных тыпажоў, яркіх жыццёвых характараў, у якіх прачытваюцца іх біяграфіі, тыя цяжкія ўмовы, якія фарміравалі звычкі і паводзіны падлеткаў.

У завершанай па форме карціне «Апошнія хвіліны жыцця Г. Лекерта» (1927) Я. Кругер звяртаецца да гісторыка-рэвалюцыйнай тэматыкі. Але асноўную ўвагу ён ўсё ж аддае паказу сучаснага жыцця, новых з'яў у побыце народа. Камандзіроўка ў сельскагаспадарчую яўрэйскую камуну «Новае жыццё» дала яму багаты матэрыял, на аснове якога была створана серыя эскізаў да тэматычных палотнаў. На жаль, яны не атрымалі далейшай сюжэтнай распрацоўкі. Карціны «Новае жыццё», «Яўрэйскі касец», «Яўрэй за работай» насілі хутчэй рэпартажна-інфармацыйны характар, што з'явілася вынікам захаплення ў тыя гады тыпажом. Гэта было нехарактэрна для вядомага майстра-партрэтыста, прайшоўшага вялікую школу рэалістычнага майстэрства ў свайго настаўніка па Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў В. У. Макоўскага.

У творчасці многіх мастакоў-авангардыстаў 20-х гадоў цяжкасці ў авалоданні рэалістычнай формай не былі пераадолены да канца. З гэтага пункту погляду надзвычай стрыманымі былі адносіны да творчасці Ю. Пэна, які ў сваёй паслякастрычніцкай творчасці прытрымліваўся традыцый акадэмізму.

Ю. Пэн і ў выкладчыцкай дзейнасці ў Віцебскім мастацка-практычным інстытуце, пазней мастацкім тэхнікуме займаў нібы экстэрытарыяльнае становішча. Сфарміраваўшыся як мастак-партрэтыст ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў у майстэрні П. Чысцякова, ён у сваёй партрэтнай творчасці імкнецца выйсці за межы жанру, паказаць вобраз партрэтаванага ў працоўных абставінах і акружэнні («Швачка», «Шавец-камсамолец» і інш., 1925), спрабуе прыстасаваць дарэвалюцыйныя творы да новай рэвалюцыйнай тэматыкі.

Да канца жыцця Ю. Пэн застаецца пранікнёным песняром местачковага рамесніцтва — мінулага нацыянальнага побыту свайго народа. У кампазіцыйных партрэтах 20-х гадоў ён настойліва шукае новыя рысы ў адлюстраванні жыцця яўрэйскага народа, якія ўнесла савецкая рэчаіснасць («Шавец-камсамолец»).

21. Ю. Пэн. Шавец-камсамолец. 1925. ДММ БССР

Нягледзячы на свой старэчы ўзрост, мастак захаваў высокае майстэрства, пранікнёны псіхалагізм у абмалёўцы вобразаў сваіх герояў.

Новыя з'явы ў жыцці беларускай вёскі выразна адлюстраваў у карціне «Старое і маладое» (1927) Гаўрыла Сямёнавіч Віер (1890—1964). Тут мы бачым супрацьпастаўленне

двух укладаў духоўнага жыцця сялянства — кансерватыўнае мінулае і народжаную савецкай рэчаіснасцю сучаснасць. У нізкай хаце за сталом перад бажніцай за раскрытай Бібліяй сядзіць у глыбокім роздуме прыстойны селянін. У такі змрочны стан яго прывялі рэвалюцыйныя песні, якія спявае за акном вясёлая моладзь. Не царква, а маніфестацыя, не малітвы, а задорныя песні заваладалі сялянскай моладдзю і леглі цяжарам на душу багамольнага старога. Пажылая гаспадыня, што стаіць побач, глядзіць асуджальным позіркам, не падзяляючы яго нецярпімасці да новага жыцця.

У гэтай простай і добрасумленна выкананай карціне мастак паказаў новыя працэсы, якія адбываліся ў свядомасці людзей савецкай вёскі, духоўны канфлікт селяніна 20-х гадоў напярэдадні сацыялістычных пераўтварэнняў.

Творчасць Г. Віера вельмі актуальная жывымі сувязямі з рэчаіснасцю, рэалістычнай перакананасцю вобразнага адлюстравання народнага жыцця. Гэтыя якасці ўласцівы і карціне «Малады мастак» (1923), дзе перададзена цяга савецкага юнацтва да авалодання таямніцамі мастацтва. Г. Віер пражыў цяжкае жыццё шматгадовага навучання ў іканапісных майстэрнях Мінска і Пецярбурга і школе Таварыства заахвочвання мастацтваў у Пецярбургу. Прыніжэнне і голад былі яго вечнымі спадарожнікамі. З 1921 г. ён працуе ў Мінску тэатральным дэкаратарам, затым выкладчыкам малявання. З 1925 г. актыўна ўключаецца ў выставачную дзейнасць. Працуе ў асноўным у жанры сюжэтна-тэматычнай карціны. Адначасова з сучаснай бытавой тэматыкай («Жыццё ў бараках», «За лозунгам», «Суботнік» (1932), «Уборка бульбы» (1935) і інш.) ім распрацоўваецца тэма рэвалюцыі і грамадзянскай вайны. Цяжар барацьбы савецкіх людзей на акупіраванай ворагам зямлі мастак паказвае ў невялікім палатне «Партызаны» (1927). У карціне «Курлоўскі расстрэл» (1924) раскрывае трагедыю рэвалюцыі 1905 г. На першы план ён высоўвае паўстаўшы народ, які пахіснуўся пад яраснай атакай коннай

22. *М. Філіповіч. Жанчына ў намітцы. 1928. ДММ БССР*

паліцыі. Разгубленасць, бездапаможнасць людзей у трагічнай сітуацыі паказана схематычна ў розных варыяцыях. Як сведка гэтых баёў Г. Віер убачыў у ёй толькі цяжкую драму і не змог раскрыць гістарычнае значэнне першых выступленняў узброенага пралетарыяту.

Імклівасць часу абумовіла некаторую стыхійнасць у развіцці мастацтва рэспублікі. Мастакі ў спешным парадку рыхтавалі карціны да тэматычных выставак. Так, на 1-ю Усебеларускую выстаўку толькі М. Філіповічам было прадстаўлена 25 работ розных жанраў, сярод якіх тэматычнае палатно «Расстрэл у Мінску» (1925), якое раскрывае драматычную старонку гісторыі барацць-

23. М. Філіповіч. На Купалле. 20-я гг.
Літаратурны музей імя Я. Купалы
ў Мінску

бы мінскага пралетарыяту з царскім самадзяржаўем у 1905 г. У гэтым надзвычай дынамічным творы выразна раскрылася кампазіцыйнае майстэрства жывапісца, падтрыманае ўсёй жывапісна-пластычнай і вобразнай пабудовай сюжэта. На жаль, гэты бок майстэрства жывапісца не быў заўважаны тагачаснай мастацкай крытыкай.

Творчасць Міхаіла Мацвеевіча Ф і л і п о в і ч а (1896—1947), надзвычай прадуктыўнага ва ўсіх жанрах выяўленчага мастацтва, займае асобнае месца ў мастацкай культуры Беларусі 20-х гадоў і складае важнейшую вяху яе гістарычнага станаўлення.

М. Філіповіч адным з першых сярод жывапісцаў рэспублікі звяртаецца да вытокаў народнага жыцця, нераскрытых кладавых беларускай народнай творчасці. Шматгадовае вывучэнне багацця беларускага фальклору, гістарычных помнікаў і прадметаў побыту, народнага тыпажу і розных святочных абрадаў было рэалізавана ім у шматлікіх палотнах, у якіх адчуваліся ўлюбёнасць мастака ў прадмет адлюстравання, нястомны размах, тэмперамент, уменне ясна і проста арганізаваць матэрыял, вызначыць выразнасць вобразных характарыстык у цэласнай структуры палатна. Усю яго творчасць можна падзяліць на два перыяды.

У першы перыяд навучання ў Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрнях (1920—1921) жывапісец заставаўся верным прынцыпам свайго настаўніка К. Каровіна, у якога маляўнічая размашыстасць, магутная дэкаратыўнасць, абагульненасць формы і яе недасказанасць у дэталях сцвярджалі свабоду нічым не абмежаванай творчасці. У другі перыяд (20-я гады) фармальны бок творчасці пераважае над рэалізмам. У 1921 г. ён піша ўжо ўпамянутыя карціны «Максімальнае выяўленне колеру», «Супрэматызм», засяроджваючы ўвагу на вырашэнні каларыстычных задач. Да таго ж мастак не мог пазбегнуць тэарэтычных ідэй К. Малевіча і іншых фармалістычных плыней часу. Але ўжо на мінскай выстаўцы 1921 г. бачны яго паварот да фальклорнай спадчыны ў карцінах «На купалле», «На казачны матыў», «Вясна», «Скокі праз вогнішча». Народныя абрады, легенды давалі матэрыял для выразнага паказу новага светаадчування, якое было народжана жыццём новай, савецкай вёскі. Паэтычнасць фальклору давала магчымасць мастаку рэалізаваць свой жывапісны талент у самабытнай, музычна-дэкаратыўнай сімфоніі фарбаў.

Аналагічныя тэмы свят, карагодаў, радасці працягвае развіваць мастак і ў сваіх наступных работах («Веснавое свята (Карагод)», 1922), а таксама ў абагульненых вобразах, створаных на аснове збірання ва ўсіх кутках Беларусі індывідуальна-непаўторнага тыпажу. Гады паўторнай вучобы ў Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрнях (1925—1930) не перапынілі сувязей мастака з народнай тэмай. Яна працягвалася ім у больш поўным сацыяльным аспекце. Калі ў карціне «Апрацоўка лёну» (1928) увагу мастака прыцягвае праца дужых жанчын, то ў творах «Піянеры ў вёсцы» (1927), «Новы быт»

24. М. Філіповіч. Веснавое свята. Карагод. 1922. ДММ БССР

25. М. Філіповіч. Апрацоўка лёну. 1928. ДММ БССР

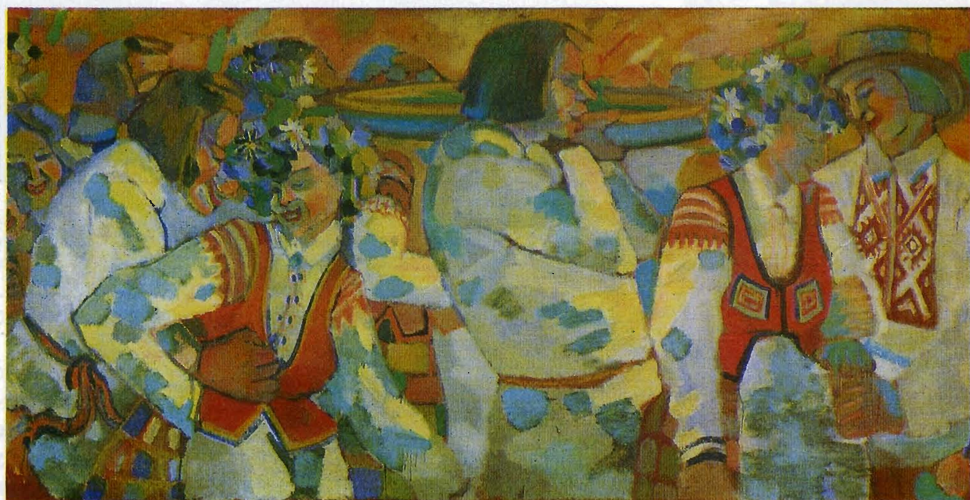
(1927), «Гульня ў гарадкі» (1929) ён пяе песню новым з'явам сялянскага жыцця.

На Усебеларускую выстаўку 1929 г. М. Філіповіч прысылае дзесяткі работ, сярод якіх шэраг прысвечаны гісторыі дарэвалюцыйнага мінулага беларускага народа («Ад веку мы спалі», «З часоў прыгнёту», «Бітва на Нямізе», «Барыкада» і інш.). У канцы 20-х гадоў мастак адыходзіць ад дэкаратыўна-прыкладной манеры выканання, значна ўскладняе каларыт, удасканальвае лепку формы. У яго творчасці з'яўляецца новы герой — чалавек з народа, які нясе ў сабе пачуцці новага, сацыялістычнага грамадства. Рэалістычны вобраз у творчасці М. Філіповіча прымае тыповы, ярка акрэслены нацыянальны характар.

Усебеларускія мастацкія выстаўкі другой паловы 20-х гадоў (1927, 1929) сведчаць пра ўзрастаючую ўвагу беларускіх жывапісцаў да працы і побыту свайго народа, да яго рэвалюцыйнай барацьбы. Гэты зрух быў прыкметны ў творчасці кожнага актыўна дзеючага мастака. Эвалюцыяніруе і творчасць Міхаіла Пятровіча Станюты (1881—1974). Ад матываў упадніцкай дэкадэнцчыны ён прыходзіць да адлюстравання рэальнага жыцця рабочага класа, яго стваральнай дзейнасці. Яго творы 20-х гадоў прысвечаны працоўнаму жыццю рабочага класа г. Мінска. Ён першы яго спеўны пясняр, які не

26. М. Філіповіч. Бітва на Нямізе. 1922. ДММ БССР

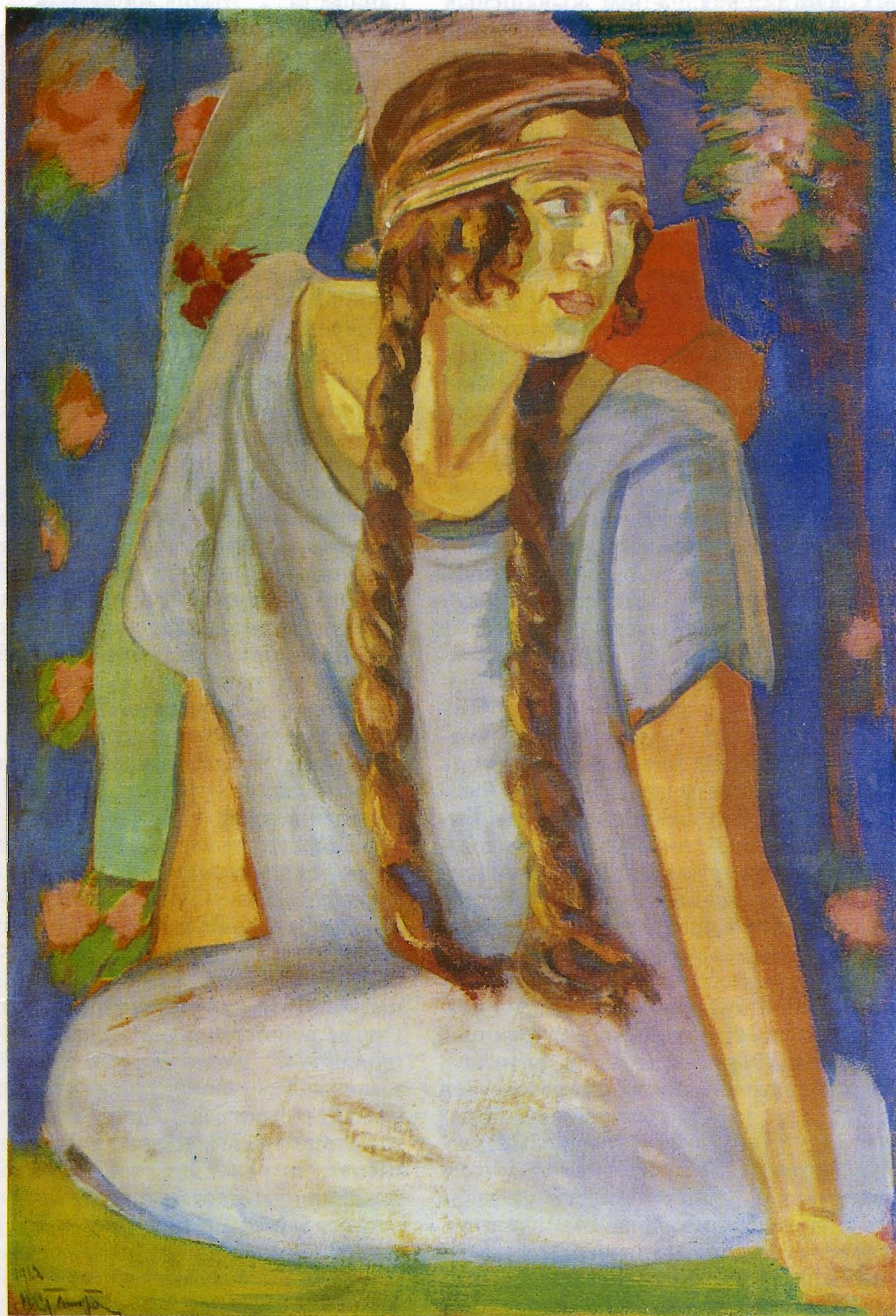
27. М. Філіповіч. Народнае гулянне. 1921. ДММ БССР



здрадзіў яму за ўсё сваё доўгае жыццё. «Шклозавод» (1924), «Бетоншчыкі» (1927), «Будаўніцтва Універсітэцкага гарадка» (1928), «На будоўлі» (1929), «Ліцейны цэх» (1931) — творы, якія нарадзіліся ў выніку непасрэднага назірання мастаком жыцця і працы мінчан.

М. Станюта пачатковую адукацыю атрымаў у школе малявання Я. Кругера, з 1918 да 1920 г. вучыўся ў Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрнях у Маскве (ВХУТЭМАС) у А. Архіпава і М. Касаткіна. Уся яго дзейнасць працякала ў Мінску ў бурным кругавароце мастацкіх плы-

28. М. Станюта. Партрэт дачкі. 1923. ДММ БССР



ней, што пэўным чынам уздзейнічала на мастака, але ён заставаўся верным творчым прынцыпам сваіх вялікіх настаўнікаў. У яго жывапісных апавяданнях аб рабочым класе на першы план выступала каштоўнасць працы чалавека. Праца трактавалася як фізічнае напружанне, механічнае дзеянне, якое не магла яшчэ ў той час замяніць машына. Псіхалогія чалавека ва ўмовах вытворчасці адыходзіла на задні план. Складанасць адлюстравання духоўнага пачатку ў дзейнасці рабочага чалавека заставалася недаступнай нават для больш вопытных жывапісцаў («Малатабоец» В. Волкава, 1926). У адзначанай мастацкай назіральнасцю кампазіцыі «Будаўніцтва Універсітэцкага гарадка» прадстаўлена шырокая панарама напружанай працы калектыву будаўнікоў, знітаванага адзінай мэтай. Размешчаныя па рыштаваннях рабочыя ўключаны ў адзіны рытм вялікай будоўлі. Мастак знаходзіць кожнаму з іх своеасаблівы стан, індывідуальную характарыстыку. У вобраз галоўнага будаўніка, які ўзвышаецца над усімі сваёй выпрамленай пастаццю, мастак укладвае асвядомленасць, разуменне грамадскай значнасці новабудоўлі. Але незавершанасць мастацкай формы прысутнічае і ў гэтай рабоце. Гэтымі ж недахопамі былі адзначаны і творы маладых мастакоў, што скончылі Віцебскі тэхнікум («Ліцейная майстэрня» М. Гусева, «Сялянская праца» А. Булычова і інш.).

Нягледзячы на невялікі адрэзак часу, які мінуў пасля перамогі Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі, недастатковую асэнсаванасць падзей, мастакі смела браліся за распрацоўку гістарычнай тэматыкі.

У канцы 20-х гадоў у творчасці жывапісцаў вялікае месца займала тэма грамадзянскай вайны і партызанскага руху. Падрыхтоўка да 3-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі, якая падводзіла вынікі творчай работы мастакоў рэспублікі за 10 год, пачалася з прапанаванай Наркамасветы БССР тэматыкі: 1. Падпісанне маніфеста. 2. Чытка маніфеста ў вёсках, мястэчках, гарадах і г. д. 3. Ад веку мы спалі. 4. Акупацыя БССР. 5. Партызаншчына. 6. Будаўніцтва БССР.

На выстаўку былі прыняты без усялякага адбору дзесяткі недасканалых твораў. Толькі на тэму грамадзянскай вайны і партызанскага руху экспанавалася каля 20 карцін пад назвай «Партызаны», «Партызаншчына» і да т. п. Але ў той перыяд, калі завершанасць мастацкай формы лічылася «перажыткам акадэмізму», эскізы задавальнялі выстаўком, які ставіў задачу як мага паўней паказаць дасягненні беларускага выяўленчага мастацтва к моманту юбілейнай даты. У экспазіцыю былі ўключаны работы студэнтаў Віцебскага мастацкага тэхнікума В. Руцая «Курлоўскі расстрэл у Мінску», А. Булычова «Даеш Варшаву», Г. Змудзінскага «Пагром», В. Дзежыца «Барыкады». Шматлікія работы на тэму акупацыі БССР і падпісання маніфеста аб утварэнні БССР не выходзілі за межы схематычнай пабудовы кампазіцыі, не раскрывалі ў поўнай меры сутнасць гэтых гістарычных падзей.

На фоне шматлікіх эскізных прац станоўча вылучаліся дзве карціны студэнта Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрань Івана Восіпавіча А х р э м ч ы к а (1903—1971): «I з'езд РСДРП у Мінску» і «Падпісанне маніфеста аб утварэнні БССР». Гэтыя работы паклалі пачатак распрацоўцы гісторыка-рэвалюцыйнай тэматыкі ў беларускім выяўленчым мастацтве. Яны засведчылі пачатак новага падыходу да жывапіснага вырашэння станковай карціны. Малады мастак прадэманстраваў своеасаблівае валоданне колерам, што знайшло непаўторнае выяўленне ў сакавітай жывапіснай гаме яго палотнаў. У гэтых творах па-сапраўд-

наму ставілася і цікава вырашалася даўно наспеўшая ў беларускім мастацтве праблема каларыту. Багацце колеравых вырашэнняў, якія ў кожным выпадку выяўлялі індывідуальнасць адлюстраванага, яскрава сведчылі аб мастацкім пазнанні свету.

У адлюстраванні гістарычных фактаў І. Ахрэмчык праявіў вялікую дапытлівасць. Вывучэнне іканаграфічнага матэрыялу, кансультацыі з жывымі ўдзельнікамі гістарычных падзей, асэнсаванне іх гістарычнай значнасці зліліся ў адзіную праблему творчага вырашэння. Кампазіцыя будавалася ў напрамку лепшай падачы партрэтных характарыстык. У «Падпісанні маніфеста аб утварэнні БССР» мы бачым удзельнікаў гэтага форуму — З. Х. Жылуновіча, А. Ф. Мяснікова, В. Г. Кнорына і інш. Псіхалагічны аспект партрэтнай трактоўкі вобразаў быў у цэнтры ўвагі мастака. Але ўзаемасувязі ўсіх кампанентаў, якія ствараюць выразнае сюжэтнае дзеянне, мала распрацаваны, хаця каларыстычнае вырашэнне кампазіцыі адрознівалася высокім прафесіяналізмам.

Падводзячы вынікі творчых пошукаў беларускіх мастакоў у першыя гады Савецкай улады, варта адзначыць, што гэта быў перыяд зараджэння і станаўлення беларускай савецкай тэматычнай карціны. У працэсе мастацкай практыкі і пастаяннай вучобы, барацьбы розных напрамкаў і поглядаў адбывалася авалодванне выяўленчай асновай рэалістычнага мастацтва. У разуменні і трактоўцы мастацкай формы жывапісцы паступова адыходзяць ад грубага схематызму і стылізатарства. Вобразы новых герояў атрымліваюць індывідуальную характарыстыку. Канструяванне разнастайнага тыпажу перарастае ў тыпізацыю на аснове абагульнення непаўторнай разнастайнасці адзінкавых рыс савецкіх людзей. Выпрацоўвалася майстэрства пабудовы сюжэтнай кампазіцыі. Аднак яшчэ ў многіх карцінах нехапала цэльнасці, унутранай узаемасувязі вобразаў, пераважала механічная кампаноўка персанажаў. Малюнак часта не выходзіў за межы схематычнай канструкцыйнай пабудовы прадмета ці механічнага перанясення яго знешніх форм.

Другая палова 20-х гадоў з'явілася перыядам фарміравання асэнсаваных адносін мастака да рэчаіснасці, умацавання сувязей яго творчасці з жыццём савецкага чалавека. Сюжэтна-тэматычная карціна пачынае займаць вядучае месца ў творчасці жывапісцаў рэспублікі. У сюжэтных палотнах узнімаюцца актуальныя пытанні сучаснасці і рэвалюцыйнага мінулага беларускага народа, у паўсядзённай практыцы ўсталёўваецца рэалістычны метад адлюстравання рэчаіснасці. Кіруючыся гэтым метадам, мастакі імкнуліся адлюстраваць новыя, сацыялістычныя ўзаемаадносіны і тыя змены, што адбыліся ў свядомасці людзей за гады Савецкай улады.

* * *

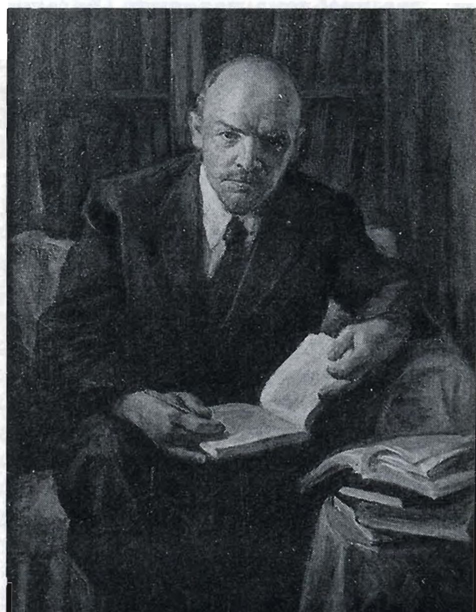
Побач з сюжэтна-тэматычным жывапісам актыўна развіваецца **партрэт**. Гэты жанр на Беларусі здаўна меў свае асаблівасці. Яшчэ ў XIX ст. Я. Дамель, В. Ванькові, І. Хруцкі, Н. Сіліванові і іншыя жывапісцы імкнуліся адлюстраваць сваіх сучаснікаў проста і пераканаўча. Партрэты часцей за ўсё пісаліся на чыстым фоне. Часам, каб падкрэсліць характар партрэтаванага або прыналежнасць яго да пэўнай сацыяльнай групы, мастакі ўводзілі ў партрэт пейзаж, інтэр'ер. Розныя аксесуары, касцюмы, абстаноўка дапаўнялі характар персанажаў. Гэта традыцыя працягвала захоўвацца і ў савецкі час (работы Ю. Пэна).

На першых усебеларускіх мастацкіх выстаўках можна было вылучыць партрэты, аўтары якіх працяг-

валі традыцыі папярэднікаў: «Партрэт Якуба Коласа» Я. Кругера, «Партрэт Янкі Купалы» Д. Полазава, «Партрэт мастака У. Кудрэвіча» Г. Віера, «Дудар» Ю. Пэна, «Стары беларус з люлькай» (1925) і «Жанчына ў намітцы» (1928) М. Філіповіча і інш. Разам з тым у гэтых работах можна было заўважыць пошукі новых вырашэнняў, сугучных часу. У кампазіцыю ўводзіліся дэталі, якія павінны былі сведчыць пра новае жыццё. Гэта асабліва ярка праявілася ў кампазіцыйным партрэце «Шавец-камсамолец» Ю. Пэна (1925).

Мастак паказаў маладога шаўца ў невялічкай кустарнай майстэрні, сярод прадметаў яго рамяства. Юнак трымае віцебскую газету «Заря Запада». Гэта дэталь, некалькі прамалінейная і наіўная, падрыхтоўвала гледача да ўспрыняцця новага ў вобразе

30. В. Волкаў. Партрэт У. І. Леніна. 1926. ДММ БССР



29. М. Філіповіч. Стары беларус з люлькай. 1921—1922. ДММ БССР

маладога чалавека. Аднак мастаку не ўдалося знайсці шлях да перадачы ўнутранага свету свайго героя. Змены ў характары людзей з прыходам новага жыцця ў гэтым партрэце толькі прадэкларыраваны.

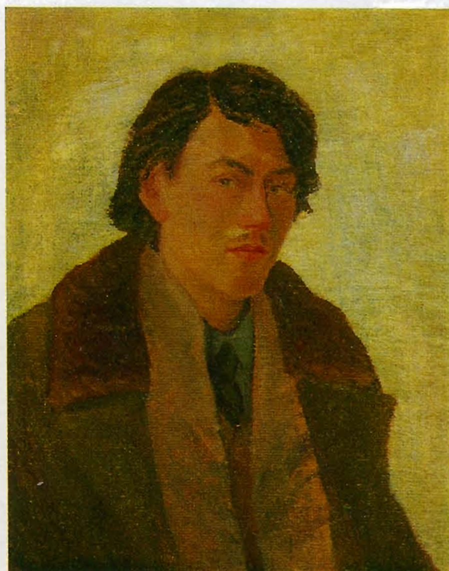
Я. Кругер у «Партрэце Якуба Коласа» (1927) некалькі глыбей пранікае ў псіхалогію партрэтаванага, больш цікава характарызуе яго. Малады ў тыя гады паэт паказаны ў простай салдацкай гімнасцёрцы на фоне сельскага пейзажу. Мастак як бы падкрэслівае змест коласаўскай лірыкі, вытокі якой у народным жыцці. У вачах паэта, упартым падбародку, моцна сціснутых вуснах адчуваецца цвёрдасць характару, сталасць творчай думкі. У выніку атрымаўся глыбока псіхалагічны твор, хоць жывапісныя якасці яго невысокія.

Значна больш жывапісны «Партрэт Янкі Купалы» Д. Полазава (1927). У свабодна пасаджанай фігуры, тонкім спалучэнні шэраватых і

жоўтых фарбаў відаць прафесійнае майстэрства мастака. Жывапісную гаму ажыўляе галінка блакітнага бэзу на фоне белага папяровага ліста. Гэта дэталь падкрэслівае мяккі лірызм і рамантычнасць паэта.

На пачатку 20-х гадоў зроблены і першыя спробы стварэння ў жывапісе вобраза Уладзіміра Ільіча Леніна: на 1-й Усебеларускай выстаўцы экспанаваліся акварэльныя партрэты Ільіча, выкананыя студыйцамі кавалерыйскага палка, раскватараванага ў Мінску. Гэтыя партрэты не захаваліся. Пра характар іншых партрэтаў У. І. Леніна можна меркаваць па рэпрадукцыях з работ Я. Кругера і М. Гусева, змешчаных у даваенных нумарах газеты «Літаратура і мастацтва». Як і большасць ленінскіх партрэтаў таго часу, яны мала чым адрозніваюцца ад вядомых фатаграфій П. Оцупа і М. Напельбаўма. А ў некаторых работах быў страчаны нават той вобразны пачатак, які данеслі да нас лепшыя ленінскія фатаграфіі. Так, у партрэце У. І. Леніна, выкананым Я. Кругерам у 1926 г., ёсць рысы знешняга падабенства, але пра дастаткова глыбокае псіхалагічнае рашэнне, пра паказ ленінскай кіпучай энергіі і гаварыць нельга.

31. М. Станюта. Партрэт мастака М. Філіповіча. 1925. ДММ БССР



Шэраг партрэтаў У. І. Леніна выканаў Ю. Пэн. У перыёдыцы тых гадоў знаходзім паведамленні аб рабоце Ю. Пэна над партрэтамі У. І. Леніна для рабочых клубаў і Палаца культуры ў Віцебску. Гэтыя работы загінулі ў гады Вялікай Айчыннай вайны.

Найбольш удалым адлюстраваннем У. І. Леніна ў беларускім жывапісе таго часу трэба лічыць палатно В. Волкава «У. І. Ленін» (1926). Работа экспанавалася на першых беларускіх мастацкіх выстаўках і атрымала высокую ацэнку грамадскасці. У далейшым з яе быў зроблены шэраг копій [56].

Правадыр працоўных паказаны ў рабочым кабінеце. Ленін сядзіць у крэсле, абапёршыся на стол з газетамі. Уважліва і энергічна глядзяць вочы. Твар ясна вылучаецца на прыглушаным фоне. Ленін-мысліцель — такая асноўная ідэя твора. Партрэт выяўляў багацце ўнутранага свету правадыра, яго велізарны інтэлект. У далейшай рабоце над ленінскай тэмай у тэматычнай кампазіцыі мастак замацоўвае задачу: ён імкнецца паказаць правадыра ў дзеянні. З гэтай мэтай ён кампануе карціну «Выступленне Я. М. Свярдлова на гістарычным пасяджэнні ЦК партыі бальшавікоў 10 кастрычніка 1917 года» (1940), дзе галоўная ўвага канцэнтруецца на вобразе У. І. Леніна.

У гэтыя ж гады былі створаны і партрэты кіраўнікоў рэспублікі — Старшыні ЦВК БССР А. Р. Чарвякова, Старшыні Саўнаркома БССР М. М. Галадзеда і інш.

У 20-я гады ў беларускім партрэтным жывапісе робяцца першыя спробы стварыць збіральны вобраз

[56] Адну з іх, з некаторымі зменамі, зрабіў В. В. Волкаў у 1956 г.

беларуса. Гэта дыктавалася актыўным абуджэннем да жыцця нацыянальнай самасвядомасці народа, які на працягу стагоддзяў цярпеў сацыяльны і нацыянальны ўціск. Такія спробы бачым у работах М. Філіповіча, М. Станюты, М. Эндэ і іншых жывапісцаў.

М. Філіповіч, які экспанаваў у 1922 г. на сваёй персанальнай выстаўцы партрэты мастакоў М. Станюты і П. Мрачкоўскай, да 1-й Усебеларускай выстаўкі падрыхтаваў серыю: «Беларус і беларуска», «Беларуска», «Тыпы беларусаў» і г. д. У гэтых работах цікавая дэкаратыўная пабудова добра адпавядала нацыянальнаму характару абранага ім тыпажу.

Збіраючы этнаграфічны матэрыял, М. Філіповіч часта бываў у аддаленых кутках Беларусі, шукаў найбольш характэрны тыпаж, таму работы яго гэтага перыяду кранаюць гледача жыццёвасцю і праўдай. Яны і зараз не страцілі свайго мастацкага і эстэтычнага значэння.

У жанры партрэта спрабавалі свае сілы і тыя мастакі, якія ў асноўным працавалі ў жанры тэматычнай карціны. Сярод іх І. Ахрэмчык («Партрэт кампазітара Аладава», 1929), М. Станюта («Партрэт мастака М. Філіповіча») і інш., але гэтыя партрэты не выходзяць за рамкі добра распрацаванага жывапіснага эцюда.

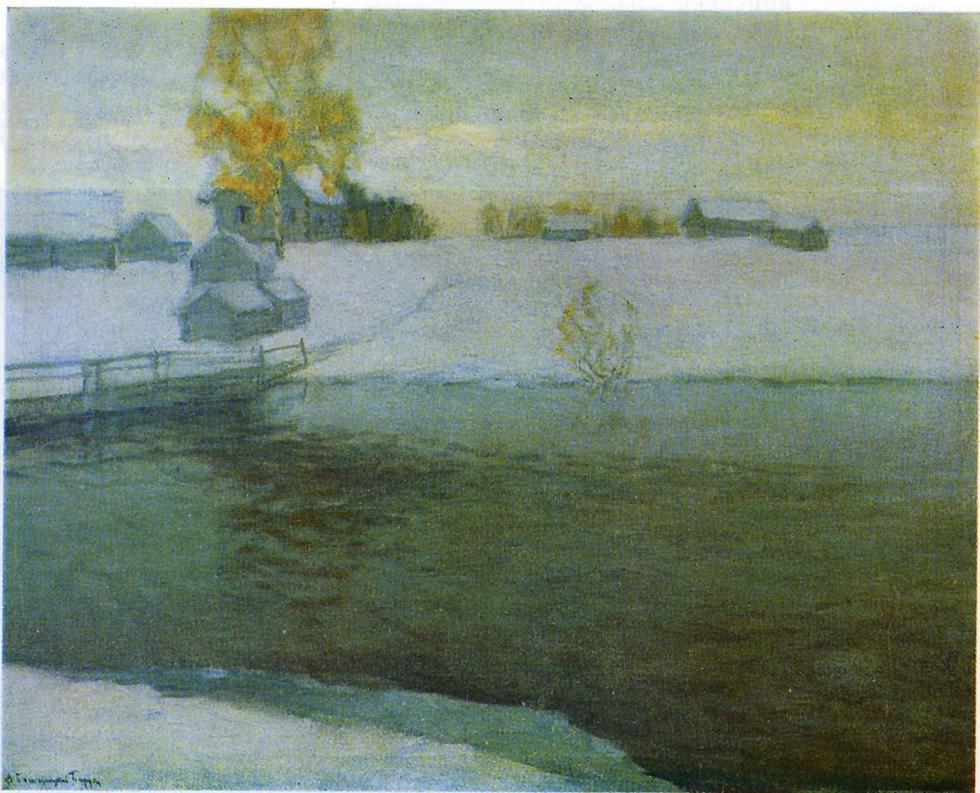
* * *

Крыху слабей развіваўся жанр пейзажа. Тым не менш кожны жывапісец на першых беларускіх ма-

32. В. Бялыніцкі-Біруля. Блакітная капліца. Да 1920 г. ДММ БССР

33. У. Кудрэвіч. Раніца вясны. 1924. ДММ БССР

34. В. Бялыніцкі-Біруля. Першы снег. 20-я гг. ДММ БССР



стацкіх выстаўках лічыў сваім абавязкам экспанаваць пейзажы роднага краю. У гэтых работах, нярэдка не завершаных па форме, але выразных па настрою, паўставаў вобраз роднай Беларусі з яе блакітнымі азёрамі, дрымучымі лясамі, паўнаводнымі рэкамі. Асабліва вылучаліся работы жывапісца Уладзіміра Мікалаевіча Кудрэвіча (1884—1957), які атрымаў адукацыю ў мастацкай школе ў Ліепаі (ЛатвССР) яшчэ да рэвалюцыі. На 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы ён паказаў каля 40 пейзажаў, напісаных алеем і акварэллю. Ужо з самíх назваў работ — «Раніца вясны», «Вечар», «Акорд» — было відаць, што жывапісец імкнуўся стварыць эмацыянальны вобраз роднай прыроды, прыкмеціць такія яе пераходныя станы, калі фарбы ў пейзажы гучаць у поўную сілу. У гэтых карцінах адчуваецца ўплыў французскіх імпрэсіяністаў, якімі ў тыя гады захапляўся не толькі У. Кудрэвіч. Яго пейзажы пераконвалі гледача шчырасцю і праўдзівасцю.

Цікавыя рэалістычныя пейзажы экспанаваў В. Волкаў. У карцінах «Від Віцебска» (1920), «Дзвіна» (1925) і іншых мастак дае панарамнае адлюстраванне прыроды. Неабходнымі кампанентамі яго пейзажаў былі беларускія рэкі, на якіх працуюць плытагоны, вясенняя прырода ў абуджэнні, сілуэты беларускіх гарадоў на фоне бурнага цвіцення зелені.

У работах некаторых пейзажыстаў 20-х гадоў наглядаецца імкненне апаэтызаваць мінулае. Патрыяр-

35. В. Бялыніцкі-Біруля. Возера. 1927—1929. ДММ БССР

хальны ўклад жыцця правінцыяльнага мястэчка, дарэвалюцыйнай вёскі, ускраіны вялікага горада часта з'яўляліся тэмай для стварэння пейзажаў. Гэта асабліва прыкметна ў карцінах «Завулак старога Мінска» М.Сляпяна, «Старая царква» Д. Полазава, «Ваколіцы Магілёва» Д. Пархоменкі, «Рынак» Ю. Пэна, «Могілкі» М. Станюты, «У ваколіцах Мінска» П. Мрачкоўскай і ў шэрагу іншых.

20-я гады ў развіцці беларускага жывапісу былі часам збірання творчых сіл, першых спроб засваення новай тэматыкі, актыўнага ўкаранення мастацтва ў жыццё шырокіх слаёў народа. Першыя, і часам дастаткова значныя, поспехі, дасягнутыя беларускімі жывапісцамі, сведчылі пра вернасць іх рэалістычным традыцыям, пра наяўнасць у рэспубліцы значных мастацкіх сіл, здольных супрацьпаставіць фармалізму і абстрактным пошукам жывое вобразнае мастацтва, блізкае і зразумелае шырокім працоўным масам. Гэта з усёй пераканаўчасцю паказалі першыя ўсебеларускія выстаўкі.

ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНАЕ МАСТАЦТВА

Для развіцця беларускага, як і ўсяго савецкага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва, вялікае значэнне мелі масавыя тэатралізаваныя відовішчы. У іх афармленні нараджаліся новыя, надзвычай важныя тэндэнцыі мастацтва, якія атрымалі развіццё ў

будучым. Гэта перш за ўсё імкненне да сінтэзу мастацтваў, пошукі новых узаемаадносін паміж удзельнікамі прадстаўлення і навакольным асяроддзем. Роля мастака-дэкаратара ўзрастае, ён становіцца пераўтваральнікам рэчаіснасці.

«Афармленне святочных масавых тэатральных відовішч не ўкладвалася ў прывычныя нарматывы дэкарацыйнага мастацтва і разам з тым не вычэрпвалася лозунгамі і транспарантамі. Звычайна дэкарыраваўся які-небудзь зручны для масавага спектакля будынак або цэлы архітэктурны ансамбль, якія станавіліся сцэнічнай пляцоўкай для загадзя распрацаваных і зрэпетыраваных мізансцэн. Для іх непрыгодным стала замкнутая прастора тэатральных падмосткаў, паколькі сотні, а то і тысячы ўдзельнікаў патрабавалі прасторы вуліц і плошчаў гарадоў» [57].

Урачыстасці першых год рэвалюцыі з'явіліся яркім праяўленнем велізарнай цягі народа да мастацтва. Масавыя мітынгі, інсцэніроўкі, карнавальныя шэсці і маніфестацыі, паказ спектакляў на адкрытым паветры з'явіліся баявой і дзейснай зброяй пралетарыяту не толькі ў сферы эканамічнага і палітычнага жыцця нашай краіны, але і ў галіне культурнага будаўніцтва. Тэатралізаваныя святы ўяўляюць сабой адну з відовішчных форм масавага мастацтва, якое аб'ядноўвае ў адзінае прадстаўленне паэзію і музыку, тэатр і дэкарацыйнае мастацтва, піратэхніку і некаторыя віды спорту.

У гады рэвалюцыі, грамадзянскай вайны, першых пяцігодак і шырокага размаху сацыялістычнага будаўніцтва масавыя ўрачыстасці з'явіліся дзейснай «формай палітычнай прапаганды і агітацыі, формай яднання людзей, выяўлення іх пачуццяў. Вялікую ролю ў гэтым адыграў цэлы комплекс розных відаў мастацтваў, якія сталі арганічнай часткай афармлення і правядзення свят» [58].

У Мінску, Віцебску, Гомелі, Магілёве і іншых гарадах рэспублікі да першых рэвалюцыйных свят будаваліся ўрачыстыя аркі, якія аздабляліся гірляндамі з кветак, зялёнымі галінкамі дрэў, рознакаляровымі стужкамі, лозунгамі і плакатамі, што дапамагала ствараць аб'ёмна-прасторавыя акцэнты, значна павялічваць сілу ўздзеяння на гледача.

Найбольш уражліва і маляўніча святочныя ўрачыстасці да першай гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі былі афармлены ў Віцебску. «Гэта быў першы вопыт пошуку масавых форм мастацтва. Спалучэнне розных яго відаў у святочным ансамблі ўбрання — пано і плакатаў, брам і трыбун, сцягоў і лозунгаў, дэкаратыўных гірлянд і ілюмінацыі — стварала разам з музыкай аркестраў, палымянымі словамі аратараў і калонамі дэманстрантаў маляўнічую і ўзнёслую атмасферу святкавання. Афармленне Віцебска стала на беларускай зямлі першым крокам агітацыйна-масавага мастацтва ў падобным маштабе, якое нават і зараз здзіўляе сваім размахам» [59].

Яркай відовішчнасцю, масавасцю вызначаліся першыя пралетарскія святы на Гомельшчыне. Тут шырокае выкарыстанне набылі агітацыйныя дошкі, бюсты правадыроў, маляўнічыя пано, выпускаліся масавым тыражом лістоўкі, рэвалюцыйныя заклікі і брашуры, у асобныя паветы губерні накіроўваліся агітцягнікі і агітпараходы, а часам і агітпавозкі. Асабліва маляўніча прайшлі святкаванні Дня савецкай прапаганды і дру-

---

[57] Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978. С. 130.

[58] Шамшур В. В. Да гісторыі афармлення свята першай гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі ў Віцебску // Весці Акад. навук БССР. Сер. грамад. навук. Мн., 1977. № 5. С. 125.

[59] Там жа. С. 130.

гой гадавіны Вялікага Кастрычніка, калі тэатральна-музычныя відовішчы падтрымліваліся асаблівай актыўнасцю народных мас.

Бурлівае жыццё першых гадоў рэвалюцыі нараджала патрэбу ў стварэнні палітычнага агітацыйнага тэатра. Савецкая рэчаіснасць з'явілася той глебай, на якой з'явілася першая беларуская опера «Вызваленне працы», напісаная М. Чуркіным (аўтар лібрэта П. Шастакоў). Побач з рэальнымі падзеямі, якія адбываюцца ў невялікім беларускім гарадку напярэдадні рэвалюцыі, у оперы дзейнічаюць і вобразы-сімвалы — Праца, Свабода, Інтэрнацыянал, вобраз рабочага, работніцы-рэвалюцыянеркі і інш. Упершыню опера была пастаўлена ўдзельнікамі мастацкай самадзейнасці г. Мсціслава Магілёўскай губерні ў 1922 г., а ў другі раз — 9 лістапада 1924 г. у Магілёўскім гарадскім тэатры. Стваральнікі оперы «Вызваленне працы» «зрабілі велізарную работу, надзвычай цікавую, якая заслугоўвае глыбокай павагі. Удзельнікі спектакля аднесліся да справы з асаблівай стараннасцю, любоўю, удумлівасцю. Хор Рабасветы вынес, па сутнасці, на сваіх плячах увесь цяжар работы і, трэба сказаць, выйшаў з выпрабавання з гонарам» [60].

Масавыя тэатралізаваныя прадстаўленні, мітынгі-канцэрты, афармленне гарадоў і калон дэманстрантаў у дні рэвалюцыйных свят, стварэнне дэкарацый да твораў, прысвечаных рэвалюцыйным падзеям, патрабавалі ад мастакоў буйных, манументальных форм, новых сродкаў выразнасці, якія давалі б магчымасць сумяшчаць у адзіным рашэнні метафару, сімвал з канкрэтным месцам дзеяння. Усё гэта садзейнічала паспяховаму вызначэнню асноўных тэндэнцый савецкага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва.

[60] Смольский Б. С. Белорусский музыкальный театр. Мн., 1963. С. 80.

Магутны размах набывае развіццё беларускага тэатра. Плённа працуе «Першае таварыства беларускай драмы і камедыі», якое становіцца сапраўдным правадніком ідэй Савецкай улады, прапагандыстам рэвалюцыйнага мастацтва. Рашэннем партыі і ўрада ў 1920 г. пачынаюць дзейнасць два дзяржаўныя драматычныя тэатры Беларусі: Вандроўны тэатр на чале з выдатным драматургам, рэжысёрам і акцёрам Ул. Галубком і Беларускі дзяржаўны тэатр, якому перадаецца будынак Мінскага гарадскога тэатра, а таксама дэкарацыі і касцюмы.

Пашырэнне сеткі тэатраў садзейнічала больш паспяховаму развіццю дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі. Важную ролю ў фарміраванні прынцыпаў рэалістычнага дэкарацыйнага мастацтва адыгралі БДТ, які ў пачатку 20-х гадоў заснаваў моцны фундамент рэалістычнага мастацтва. Мастакі-дэкаратары А. Марыкс і К. Елісееў пачыналі тут сваю дзейнасць пад кіраўніцтвам выдатнага драматурга, таленавітага акцёра і рэжысёра Е. Міровіча.

Найбольш плённымі былі творчыя пошукі ў афармленні нацыянальных твораў, дзе праўдзіва раскрываўся пафас барацьбы народа за лепшае будучае. Творчую дапамогу аказвалі маладому тэатральна-дэкарацыйнаму мастацтву рэспублікі рускія савецкія мастакі. А. Марыкс, К. Елісееў, К. Ціханаў у драматычны тэатр, С. Нікалаеў, М. Бабышоў, Б. Волкаў, Б. Матрунін на сцэну опернага тэатра прынеслі высокае майстэрства, лепшыя рэалістычныя традыцыі рускага савецкага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва, вобразнасць, выразнасць, эмацыянальнасць, дзейснасць дэкарацый.

Ужо ў сваіх першых пастаноўках А. Марыкс і К. Елісееў пайшлі па шляху далейшага развіцця дэмакратычных прынцыпаў, якія пакінуў тэатр І. Буйніцкага. Яны імкнуліся шырока выкарыстоўваць народнае

мастацтва, нацыянальнае адзенне, ткацтва, прадметы побыту.

Да спектакля «На дне» М. Горкага (1920) мастак К. Елісееў стварыў афармленне ў традыцыях пастаноўкі Маскоўскім Мастацкім тэатрам гэтай п'есы ў 1902 г. у дэкарацыях В. Сімава.

Скупымі, лаканічнымі сродкамі мастак паказаў атмасферу і людзей дна ва ўсёй іх непрыгляднасці, галечы, убогасці. Гэта было значнае дасягненне дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі, калі афармленне несла вялікую нагрузку эмацыянальнага і сацыяльнага гучання.

У афармленні музычнай драмы М. Чарота «На купалле» (БДТ, 1921) К. Елісееў перанёс на сцэну паэтычнасць вясковага свята, хараство народных абрадаў, іх песенную шчодрасць, маляўнічасць, нацыянальную своеасаблівасць. Глядач любаваўся беларускімі краявідамі, стракатасцю нацыянальнага адзення, упітваў паэзію і лірызм беларускага пейзажу.

Першым спектаклем, над афармленнем якога працаваў А. Марыкс, была драма Я. Купалы «Раскіданае гняздо» (БДТ, 1921). Дэкаратар імкнуўся намаляваць жыццё беларускага селяніна ў дарэвалюцыйнай Беларусі. У афармленні хаты Лявона — асноўнага дэкарацыйнага элемента і касцюмаў сялян мастак адыходзіць ад сацыяльнага зместу твора Я. Купалы. Хата атрымалася надзвычай светлай, багатай, а не ўбогай, беднай, як павінна было быць на самой справе. Адзенне сялян таксама было некалькі ўпрыгожаным. Дэкарацыі наступных карцін былі больш праўдзівымі, сацыяльна завостранымі. Жыццё дарэвалюцыйнай беларускай вёскі паўставала такім, якім яго бачыў, адчуваў і разумеў Я. Купала і рэжысёр-пастаноўшчык Ф. Ждановіч. У атмасферы напаўразбуранай хаты, восеньскага дажджлівага дня, які здаецца ніколі не скончыцца, мастак паказвае цяжкае жыццё беларускага селяніна, даведзенага да роспачы, што прымушае яго падняцца на барацьбу. І сапраўды, гледзячы на маркотную карціну, якую стварыў мастак, цяжка паверыць, што над гэтым разбураным будынкам, горам і галечай калі-небудзь засвеціць сонца. Безвыходнасць становішча і кліча Сымона на барацьбу.

Рэалістычнае майстэрства А. Марыкса-дэкаратара, следаванне жыццёвай і мастацкай праўдзе ярка праявілася ў рабоце над афармленнем спектакляў «Машэка», «Кастусь Каліноўскі» ў пастаноўцы Е. Міровіча (1923). З гістарычнай дакладнасцю ўзнаўляючы месца дзеяння, мастак раскрывае тэму барацьбы людзей за свае правы.

Калі адкрывалася заслона ў «Машэку», перад гледачом паўставалі дзве змрочныя вартавыя вежы, абнесеныя высокім частаколам, падкрэсліваючы магутнасць улады лютага баярына. Мастак быццам гаварыў: «Каб зламаць гэту ўладу і пачварныя законы, патрэбна жорсткая барацьба». Цікавае каларыстычнае і кампазіцыйнае вырашэнне атрымалі дэкарацыі да карцін «Лес», дзе жыве народны герой, і «Грыдніца Машэкі».

Зрокавы вобраз спектакля «Кастусь Каліноўскі» засноўваўся на гістарычнай дакладнасці ў перадачы абстаноўкі месца дзеяння, у напаўненні яе эмацыянальным зместам.

Пышнасцю і багаццем вызначаліся пакоі заможнага шляхціца Лапы, дзе праходзіць нарада прадстаўнікоў Белага і Чырвонага жондаў, якой пачынаецца спектакль. Цяжкія чырванаватыя парцьеры дапасоўваліся да чырванавата-карычневага колеру сцен, увешаных карцінамі і партрэтамі ў залачоных рамах.

Насычаныя колеры надавалі ўрачыстасць пакою. З аднаго боку, глядач бачыў раскошу і багацце польскай арыстакратыі, з другога — адчуваў нарастанне напружанасці надзей.

Ярка і выразна прадстаўлялі дэкарацыі месцы рэвалюцыйнай дзейна-

сці Кастуся Каліноўскага: Вострабрамскія вароты ў Вільні, прадмесце Бельмонт, ускраіну беларускай вёскі, жыхары якой з віламі і косамі рыхтуюцца ўступіць у барацьбу з карным атрадам Мураўёва, камеру турэмнага замка, дзе піша сваё апошняе пісьмо-зварот палымяны барацьбіт Кастусь Каліноўскі.

Асаблівую выразнасць набыла сцэна арышту мужнага рэвалюцыянера, падзеі якой разгортваюцца на двары Святаянскага манастыра. Вузкая заснежаная вуліца, якую зацііснулі гмахі будынкаў. Холад і змрок пануюць навокал. Цеснай сцяной акружылі салдаты Каліноўскага, які са свечкай у руках спускаўся па высокіх сходнях лесвіцы. З лязгатам на яго руках замыкаліся наручнікі, сімвалізуючы скаваную волю народа. Каліноўскі тушыў свечку: арачныя праёмы акутваліся цемрай.

Спектакль «Кастусь Каліноўскі» стаў значнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі, з'явай у беларускім тэатральным мастацтве. Значную лепту ў гэту перамогу тэатра ўнёс мастак-дэкаратар А. Марыкс.

У кожнай новай рабоце А. Марыкс імкнецца стварыць на сцэне пасапраўднаму жывую атмасферу, калі зрокавы вобраз спектакля дапамагае гледачу ўбачыць акцёра ў найбольш выразным, найбольш выгадным для яго акружэнні. Дэкарацыі да спектакляў «Чырвоныя кветкі Беларусі» В. Гарбацэвіча (1924) і асабліва «Вір» Я. Рамановіча (1926) вызначаліся глыбокім разуменнем сучаснай рэчаіснасці, веданнем дэталей, неабходных для жывой перадачы дзеяння.

Цікавыя знаходкі можна адзначыць у афармленні «Панскага гайдука» Н. Быўаеўскага (БДТ, 1924), дзе А. Марыкс стварыў выразныя і маляўнічыя касцюмы беларускіх сялян.

«Калі адкрывалася заслона, глядач бачыў багаты парадны пад'езд панскага маёнтка княгіні Прушынскай, якая спраўляла свята дажынак. Каля палаца тоўпілася сялянская моладзь, якую прыгналі панскія паслугачы палашчыць вока і слых памешчыкаў песнямі, скокамі»[61]. У спектаклі маляўніча паказана святкаванне дажынак. Гэты старажытны беларускі абрад дзякуючы шматлікім песням, скокам, карагодам, маляўнічым касцюмам набываў якасці завершанага мастацкага твора.

Пачынаючы з другой паловы 20-х гадоў агульная карціна стану тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі значна мяняецца. Мастакі імкнуцца пашырыць выразныя сродкі афармлення, для чаго выкарыстоўваюць новыя матэрыялы, удасканальваюць тэхніку сцэны, больш увагі надаюць асвятленню. Сцэнічная пляцоўка ў гэты час узбагачаецца станкамі, лесвіцамі, паваротным кругам, які дапамагае пастаноўшчыкам дасягнуць значнай дынамікі ў пабудове мізансцэн, дзейснасці дэкарацый. Мастакі-дэкаратары праводзяць шмат эксперыментаў, імкнуцца знайсці адметныя рысы выразнасці. Але гэтыя эксперыменты часам прыводзяць да неапраўданага адмаўлення ад рэалістычнай спадчыны, ад традыцый.

Працуючы над афармленнем спектакля «Мешчанін у дваранах» Ж. Мальера (1924) у БДТ, А. Марыкс імкнецца пашырыць выразныя сродкі дэкарацый.

«Задума пастаноўшчыка (Е. Міровіча.— *П. К.*) патрабавала і некаторай мадэрнізацыі тэатральнага памяшкання. Для гэтай мэты была перароблена сцэна, ліквідаваны аркестр, каб даць шырокае месца прасторы і святлу, якіх патрабаваў спектакль. Рэжысёр імкнуўся максімальна прыблізіцца да тых умоў, у якіх калісьці іграў Мальер. І афармленне спектакля мастаком А. Марыксам было выканана ў крыху ўмоўным стылі,

[61] Пятровіч С. Еўсцігней Міровіч. Мн., 1978. С. 59.

што было абумоўлена рэжысёрскай экспазіцыяй»[62]. Пані Журдэн, балет і ўдзельнікі інтэрмедый выходзілі з глядзельнай залы, накіроўваючыся на авансцэну, дзе ўзвышалася велізарная лесвіца, якая быццам бы вяла ў пакой пана Журдэна. «На гэтай лесвіцы і на маленькай пляцоўцы вакол яе рэжысёр і згрупаваў усе мізансцэны, даючы волю сваёй фантазіі»[63].

А. Марыкс выкарыстаў адзіную для ўсяго спектакля ўстаноўку, якая ўяўляла сабой велізарную лесвіцу, што займала цэнтр сцэны і вяла ў пакоі Журдэна. Глыбіню сцэны займалі рознакаляровыя вітражы. Пышны партал, прыгожа падабраныя тканіны, вітражы і шырокая лесвіца надавалі афармленню святочную ўрачыстасць. Два ўваходы, што акаймоўвалі лесвіцу злева і справа, а таксама верхняя пляцоўка ды і сама лесвіца давалі вялікія магчымасці рэжысёру для пабудовы выразных мізансцэн.

Спектакль атрымаўся цікавым як з боку афармлення, так і акцёрскага выканання і рэжысуры. Гэта была значная перамога Беларускага дзяржаўнага тэатра.

Афармленне двух наступных спектакляў па п'есах Ж. Мальера — «Жорж Дандэн» і «Цырымонлівыя паненкі» (1926) — было цалкам падпарадкавана канцэпцыі рэжысёра-пастаноўшчыка М. Папова, які «быў вялікім прыхільнікам замежнай класікі, бачыў шмат пастановак Мальера ў тэатрах Парыжа і ў сваёй рэжысёрскай трактоўцы быў схільны ставіць Мальера так, як яго іграюць у Францыі. Яго прынцып вырашэння мальераўскіх твораў у беларускім тэатры — стварэнне бліскучай атмасферы Версаля, вонкава эфектныя мізансцэны, адточаныя інтанацыі. За такой халоднай стылізацыяй не відаць было жывога Мальера»[64]. Згодна з патрабаваннямі рэжысёра мастакі А. Марыкс і К. Ціханаў стварылі прыгожыя інтэр'еры, выразныя касцюмы ў стылі ракако. Асаблівай рафінаванасцю вызначаліся дэкарацыі да спектакля «Цырымонлівыя паненкі», дзе зала была ператворана ў яркае, напышлівае памяшканне з прыгожымі бра, люстрамі, багатымі драпіроўкамі з распісаных тканін. Калі да гэтага дадаць вытанчаную элегантнасць касцюмаў удзельнікаў прадстаўлення, можна ўявіць, якое гэта было маляўнічае відовішча.

Яркую відовішчнасць, вынаходлівасць, шырокае выкарыстанне колеравага асвятлення дэманструе Л. Нікіцін у спектаклях «Цар Максімілян», «Сон у летнюю ноч» У. Шэкспіра, «Апраметная» В. Шашалевіча, «Эрас і Псіхея» Е. Жулаўскага (БДТ-II, 1926). Для народнай драмы «Цар Максімілян» мастак выкарыстаў канструкцыю, якая нагадвала велізарнага павука. На лесвіцах, разнастайных пляцоўках, лапах павука размяшчаліся ўсе ўдзельнікі пастаноўкі, якія былі апрануты ў надзвычай выразныя маляўнічыя касцюмы.

«Спектакль быў адначасова і народны — па сюжэту, нацыянальнаму каларыту — і ў той жа час высокапрафесійны. Яго падменная «прастата» на самой справе з'яўлялася вынікам высокага майстэрства і высокай культуры пастаноўшчыкаў»[65].

У «Апраметнай» мастак Л. Нікіцін выкарыстаў вялікую колькасць тэхнічных эфектаў, дзе з дапамогай каляровых пражэктараў імгненна мянялася месца дзеяння, падкрэсліваючы казачнасць сюжэта. «Воінства «нячысцікаў», якое абараняла Апраметную і свайго ўладара, Цмокаведзьмара, бегала, скакала, пералятала на тросах пеклавага павуціння,

[62] Пятровіч С. Еўсцігней Міровіч. С. 89.
[63] Бутаков А. Искусство жизненной правды. Мн., 1957. С. 43.

[64] Барысава Т. Мальер на беларускай сцэне. Мн., 1972. С. 38.
[65] Нікіцін А. Крок да тэатра будучыні // Мастацтва Беларусі. 1986. № 11. С. 11.

выглядаючы ў промнях пражэктараў вогненнымі камякамі, згусткамі энергіі»[66]. З дапамогай светлавых эфектаў супрацьпастаўляліся касцюмы Цмока і яго акружэння светламу палатнянаму адзенню беларускіх сялян.

Дух эксперыментатарства ярка адчуваецца і ў афармленні спектакля У. Шэкспіра «Сон у летнюю ноч». Мастак Л. Нікіцін пабудаваў выразныя дэкарацыі, якія перадавалі і рэальны свет герцага афінскага, і казачны феерычны лес, і абстаноўку, у якой дзейнічаюць рамеснікі. У аснову афармлення быў пакладзены чорны аксаміт, які дазваляў хутка і лёгка пераносіць падзеі з аднаго месца ў другое. Мастак шырока выкарыстоўвае цюль, святло, іанічныя калоны. «Калі падзеі адбываліся ў рэальным плане, пярэдняе святло выключалася, эльфы заміралі на расстаўленых тумбачках у розных скульптурных позах. Гэтыя жывыя скульптуры ў садзе, спіральная каланада, светлыя тоны адзення герояў складалі дэкарацыйнае афармленне рэальнага свету»[67].

Казачнасці, нерэальнасці дзеяння мастак дабіваўся дзякуючы дыяпазітывам, якія паказвалі незвычайнай прыгажосці лес, зачараваны невядомым уладаром, які зіхацеў усімі колерамі вясёлкі. Чорны аксаміт дапамагаў цікава выкарыстаць арэлі, на якіх эльфы быццам бязважка лунаді ў паветры.

«Эфектна была вырашана рэжысёрам сцэна ажывання лесу. Калі адкрывалася заслона, у лесе нікога не было. Але вось аднекуль зверху прабіваюцца прамяні святла і кладуцца на нерухомых і не бачных гледачу эльфаў і фей, якія ляжаць на падлозе. Спачатку павольна, а затым усё хутчэй эльфы пачынаюць шавяліць пальцамі на святле. Рознакаляровыя зайчыкі, якія бегалі па пальцах, паступова падымаліся ўгару, ператвараючы іх у мудрагелістую, якая вырастае на вачах у гледача, траву. Затым ажываюць эльфы, застыўшыя ў скульптурных позах, і ўвесь лес напаўняецца жыццём...»[68]

Прыведзеныя прыклады пераконваюць, што мастацтва афармлення ў другой палове 20-х гадоў узбагацілася многімі новымі выразнымі сродкамі. Дэкарацыі набылі дзейснасць, эмацыянальнасць, яркую адпаведнасць. Гэтыя якасці праявіліся ў афармленні п'ес не толькі замежных аўтараў, але і пастановак на сучасную тэму. П'еса «Перамога» Е. Міровіча (БДТ-I, 1926) складалася з мноства жанрава-бытавых сцэнак, якія раскрывалі падзеі, што адбываліся на беларускай зямлі з 1920 па 1926 г. Фрагментарнасць, калейдаскапічнасць карцін патрабавалі аб'яднання іх у адзінае мастацкае цэлае, стварэння цэльнага зрокавага вобраза спектакля. А Марыкс здолеў знайсці такія тэхнічныя сродкі афармлення, каб выразней паказаць барацьбу беларускага народа супраць польскай акупацыі, наступленне Чырвонай Арміі, цяжкасці паслярэвалюцыйных год і стваральную працу савецкіх людзей. «Шырокае выкарыстанне светлавых эфектаў, зладжаная і адпрацаваная перамена дэкарацый давалі магчымасць з кінематаграфічнай хуткасцю пераносіць месца дзеяння, вытрымліваць зададзеныя рытм і адзінства спектакля...»[69] Выразна былі вырашаны мастаком сцэны «Вёска ў час акупацыі», «Хата кулака Граковіча», «Завод», «Поле бою чырвоных палкоў», «Назіральны пункт», «На вакзале».

Для кожнага новага спектакля А. Марыкс знаходзіў тыя адзіна патрэбныя сродкі, якія ў найбольшай ступені раскрывалі змест твора і за-

[66] Нікіцін А. Крок да тэатра будучыні // Мастацтва Беларусі. 1986. № 11. С. 11.
[67] Борисова Т. Шекспир на белорусской сцене. Мн., 1964. С. 19.
[68] Там жа. С. 20.
[69] Пятровіч С. Еўсцігней Міровіч. С. 112.

думу пастаноўшчыка. Гэта і ўмелае выкарыстанне лаканічных дэкарацый і святла ў шматкарцінным спектаклі «Перамога», трапнасць у перадачы баявой абстаноўкі ў спектаклі «Мяцеж» (БДТ-I, 1927), яскравае адлюстраванне падзей на ткацкай фабрыцы ў спектаклі «Запяюць верацёны» (1928), стварэнне жывой атмасферы на буйным прамысловым аб'екце ў спектаклі «Мост» (1929).

Важным момантам у развіцці савецкага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва з'явілася пастаноўка гераічнай аповесці У. Іванава «Бронецягнік 14—69» Маскоўскім Мастацкім тэатрам, дэкарацыі да якога былі створаны В. Сімавым, зацвердзіўшым новае разуменне рэвалюцыйнай п'есы. Ён гаварыў, што «самыя моцныя творчыя імпульсы дае жыццё — наша цудоўнае, змрочнае, ласкавае, жорсткае, узвышанае ці цьмянае... але жыццё»[70].

В. Сімаў адлюстраваў у сваіх дэкарацыях веліч і значнасць падзей стрымана і сурова. «Дэталі цяпер без патрэбы, арудаваць трэба пластамі. Суровы час, жыццё прыўзнятае, пачуцці абвостраныя — хай разгортваюцца на пераканаўча простым фоне»[71],— пісаў В. Сімаў. Афармленне спектакля «Бронецягнік 14—69» з'явілася значнай падзеяй у гісторыі савецкага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва. Горача вітаў перамогу мастака пастаноўшчык спектакля К. Станіслаўскі: «Я страшэнна рады, што ў гэтым спектаклі на нашу сцэну зноў вярнуўся ва ўсёй сваёй сіле жывапіс як пэўны прыём дэкаратыўнага афармлення»[72].

Дэкарацыі да спектакля «Бронецягнік 14—69» на сцэне Першага Беларускага дзяржаўнага тэатра (1928) развівалі ўжо на новым этапе рэалістычныя традыцыі, так характэрныя для мастацтва беларускага тэатра. Выдатны рускі савецкі мастак Б. Волкаў у простай лаканічнай форме раскрыў хвалюючыя падзеі нядаўняга мінулага, стварыў бачны вобраз Расіі, рэвалюцыі, перамогі народа.

Далейшае замацаванне рэалізму ў беларускім дэкарацыйным мастацтве адбылося ў спектаклях БДТ-I «Міжбур'е» (1929) Д. Курдзіна і «Гута» (1930) Р. Кобеца (мастак Д. Крэйн).

У лепшых спектаклях Першага Беларускага дзяржаўнага тэатра «Мяцеж», «Бронецягнік 14—69», «Гута», «Мост» была яскрава вызначана рэалістычная лінія развіцця дэкарацыйнага мастацтва ў 20-я гады, якая больш трывала была развіта ў наступным дзесяцігоддзі.

ГРАФІКА

На фарміраванне газетнай і часопіснай графікі 20-х — пачатку 30-х гадоў аказалі ўплыў шмат якія фактары: літаратура, тэатр, мастацкія традыцыі першых рэвалюцыйных гадоў і дарэвалюцыйная графіка, новыя выданні Масквы і Ленінграда[73].

На старонках газет і часопісаў атрымалі развіццё карыкатура, шарж, аздобы-застаўкі, канцоўкі, геральдычныя выявы з элементамі новай савецкай сімволікі. Перыядычныя выданні можна параўнаць з «выпрабавальным» полем у справе засваення і эксперыментавання ў новых тэхніках, сродках выразнасці.

Выпуск газет і часопісаў з кожным годам павялічваўся. У 1922 г. быў заснаваны літаратурна-мастацкі часопіс «Полымя», у 1923 — ілюстраваны часопіс «Маладняк», у 1924 —

---

[70] Бассехес А. Художники на сцене МХАТ. М., 1960. С. 74.
[71] Чуркин М. В поисках театральной правды // Театр. 1937. № 4.
[72] Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. М., 1951. С. 476.

[73] Костин В. И. Журнальная графика 20-х годов // Среди художников. М., 1986. С. 79.

«Беларускі піянер», у 1925 — «Віцебшчына», «Работніца і сялянка» і інш. Сярод газет асабліва цікавымі былі «Звезда», «Савецкая Беларусь», «Малады араты», «Полесский коммунар» і інш.

Калі ў першы паслякастрычніцкі перыяд задачы будаўніцтва новай, савецкай культуры зыходзілі з агульных задач абароны Краіны Саветаў, то ў наступны, аднаўленчы перыяд фарміраваліся новыя якасці савецкага шматнацыянальнага мастацтва, якія былі звязаны з задачамі сацыялістычнага будаўніцтва, культурнай рэвалюцыі.

Шукаліся адпаведныя тэмы і формы. Мастакі імкнуліся выявіць і адлюстраваць тое, што прыносіла з сабой новае савецкае жыццё. Ролю сцяганосцаў у гэтай справе адыгралі беларускія газеты і часопісы, на старонках якіх вырашаліся задачы мастацтва, распрацоўваліся новыя тэорыі.

У газеце «Рунь» быў змешчаны заклік да чытачоў і прыхільнікаў стварэння новага беларускага мастацтва «прысылаць фотаздымкі, малюнкі беларускіх тыпаў, вёсак, двароў, замчышчаў, мястэчак, гарадоў і гістарычных помнікаў, а таксама фота беларускіх нацыянальных гурткоў». Гэты дакумент красамоўна сведчыць, што наступіў новы перыяд у развіцці мастацкай думкі, новая ступень мыслення адносна будучых шляхоў развіцця мастацтва.

Пытанні напрамкаў развіцця беларускага мастацтва вырашаліся на з'ездах работнікаў мастацтва, з'ездах партыі [74].

У лютым 1921 г. IV з'езд Камуністычнай партыі Беларусі намячае задачы па палітычнай асвеце моладзі і вытворчай прапагандзе. Падкрэслівалася неабходнасць паляпшэння якасці агітацыйна-вытворчай работы, пастаноўкі яе на навуковую аснову. Гэты дакумент даваў новыя імпульсы для развіцця мастацкай графікі — самага аператыўнага, мабільнага і дзейснага віду мастацтва [75].

Найбольш плённай у плане распрацоўкі новых жанраў, найбольш разнастайнай па відах з'яўляецца графіка часопіса «Маладняк» — органа маладых беларускіх савецкіх пісьменнікаў і паэтаў, у творчасці якіх выразна праявіліся такія якасці мастацтва новай эпохі, як высокая грамадзянская актыўнасць, баявая партыйнасць, камсамольскі аптымізм [76]. Маладнякоўскія мастакі-афарміцелі, графікі былі першымі, у творчасці якіх найбольш актыўна развіваліся і зацвярджаліся асноўныя прынцыпы новага, савецкага мастацтва. Цэнтральны часопіс меў свае філіялы ў Віцебску — «Світанне», «Пачатак», Полацку — «Надзвінне», «Зарніцы», Бабруйску — «Уздым», Клімавічах — «Маладняк Калініншчыны», Барысаве — «Маладняк Барысаўшчыны», Оршы — «Аршанскі маладняк». У іх выданні, афармленні ўдзельнічалі В. Дваракоўскі, А. Тычына, А. Пузынкевіч, А. Ахола-Вало, І. Пушкін, П. Гуткоўскі і інш. У Віцебску пры мастацкім тэхнікуме быў створаны свой філіял «Маладняка».

Віцебскі краязнавец М. Касяровіч найбольш поўна выказаў мэты і задачы маладнякоўцаў: «Філіял павінен быў у першую чаргу дапамагчы трымаць сувязь з жыццём, пазнаваць псіхалогію творчасці, вывучаць калектыўнае і індывідуальнае беларускае мастацтва, перапрацоўваць яго і вывучаць, дапамагаць выхоўваць з сябе сапраўдных беларускіх пралетарскіх майстроў» [77].

Сіламі філіяла былі арганізаваны экспедыцыі ў багатыя этнаграфічным матэрыялам раёны Віцебшчыны. За-

[74] Звезда. 1921. 12 янв.

[75] Коммунистическая партия Белоруссии в резолюциях и решениях съездов и пленумов (1918—1927). Мн., 1983. С. 83.

[76] Гілевіч Н. Народжаныя рэвалюцыяй. Мн., 1977.

[77] Каспяровіч М. Мастацкі маладняк // Маладняк. 1926. № 5.

малёўкі архітэктурных помнікаў, прылад сельскагаспадарчай працы, адзення склалі пяць альбомаў, якія захоўваліся ў музеі краязнаўчага гуртка. У 1925 г. філіялам была наладжана выстаўка ілюстрацый і акварэлей навучэнцаў тэхнікума. «Маладнякоўскай скульптурай» назваў часопіс «Маладняк» партрэты народных песняроў Беларусі Я. Купалы і Я. Коласа, зробленыя з натуры студэнтам тэхнікума З. Азгурам у 1924—1925 гг.

36. П. Гуткоўскі. Ілюстрацыя для часопіса «Маладняк». 1924

«Маладняк» згуртоўваў мастакоў, забяспечваў іх работай. Дзейнасць ілюстратараў накіроўвалася ў напрамку вывучэння жыцця народа, сельскагаспадарчай вытворчасці, працэсу калектывізацыі. Напрыклад, па камандзіроўках Цэнтральнага бюро краязнаўства мастак А. Тычына ездзіў у Мазырскі раён для замалёвак характэрных беларускіх тыпаў, а ў саўгасах Міншчыны пабываў П. Гуткоўскі. Мастакам-графікам давялося вырашаць многія складаныя задачы. Напрыклад, якім чынам атрыбуты старога афармленчага мастацтва можна выкарыстаць у новых часопісах?

Доўгі тонкі тканы народны пояс з нацыянальным арнаментам, з кутамі па канцах прыцягваў асаблівую ўвагу мастакоў. У якасці мастацкага ўпрыгожання ён уводзіўся ў кампазіцыю вокладак першых нумароў «Маладняка» і яго філіялаў — «Світання», «Уздыму», «Зарніц» і г. д. З яго дапамогай будаваліся застаўкі, канцоўкі, эмблемы. Пояс маляваўся на парталах сцэн, як перавязка на снапах, на вопратцы камсамольцаў.

Для першага нумара «Маладняка» (1923) мастак П. Гуткоўскі стварыў кампазіцыю вокладкі, дзе ў якасці галоўнай выявы выступаюць вобразы-сімвалы — рука з сярпом, падхапіўшая заслону сцэны, сонца, поле і лес. Выкананы ў тэхніцы лінагравюры твор вызначаўся яўнымі асаблівасцямі такога жанру станковай графікі, як экслібрыс. Аб станковасці сведчаць таксама чорная рамка, у якую ўпісана кампазіцыя, розныя дэкаратыўныя элементы.

Другой распаўсюджанай выявай на вокладках часопісаў стаў матыў аратага, які вядзе баразну насустрач узыходзячаму сонцу. Гэты матыў у беларускім мастацтве вядомы яшчэ з

дарэвалюцыйнай пары і быў вельмі папулярным у першыя паслярэвалюцыйныя гады. У новыя часы ён сімвалізаваў, з аднаго боку, імкненне сялян да новага жыцця, а з другога — выкарыстоўваўся як сімвал былога, шматвяковай сялянскай працы. Такому разуменню спрыялі розныя формы падачы малюнка. Так, на вокладцы часопіса «Уздым» (1926) мастак выкарыстоўвае хвалепадобную рамку, у якой змяшчае ўсю кампазіцыю, у выніку малюнак успрымаецца як ілюстрацыя да мінулага нашага народа, да часоў паднявольнай сялянскай працы. У ілюстрацыі да «Маладняка», прысвечанага 5-годдзю рэспублікі, мастак В. Дваракоўскі выкарыстоўвае прыём плаката, з дапамогай якога вельмі вобразна і выразна праводзіць наступную думку: кожны год, нават кожны дзень рэвалюцыйных пераўтварэнняў знішчае ўсталяваўшыяся стагоддзямі мяшчанска-спажывецкія адносіны і папоўскія забабоны. Гэта думка раскрываецца з дапамогай ёмістай і дакладнай метафары — у роўнае цвёрдакаменнае поле мяшчанскага быту рашуча і беспаваротна ўваходзіць клін[78] з надпісам «5 год» — 5 год існавання рэспублікі.

Мастакі «маладнякоўцы» давалі прыклады таго, як з густам і фантазіяй ствараць новыя мастацкія сімвалы. На вокладках даваліся такія выявы, як сонца, маланка, сцягі, калоссе, сярпы, раскрытыя кнігі, трактары, самалёты, электрычныя лямпачкі і г. д. Уся гэта атрыбутыка вар'іравалася, перабудоўвалася, ускладнялася, набываючы новае гучанне.

У ілюстрацыі да верша Я. Купалы «Арлянятам» («Маладняк», 1923, № 1) мастак П. Гуткоўскі стварыў разгорнутую вобразна-метафарычную кампазіцыю. На фоне горада будучага, высотных прыгожых дамоў, аб якіх магчыма было толькі марыць у тыя гады, адлюстраваны рабочы і селянін. Сяброўскі поціск іх працавітых рук успрымаецца як залог здзяйснення самых светлых, самых фантастычных мар аб будучым, бо ў садружнасці рабочага і селяніна бачым мы аснову нашага грамадства. Каб падкрэсліць узнёсласць, рамантычнасць выявы, мастак уводзіць у кампазіцыю такія элементы, як маланкі, зоркі, птушкі. Кампазіцыя выцягнута па вертыкалі, паступальны рытм уведзеных у яе мастацкіх элементаў надае ёй узнёслы характар. Твор выкананы ў тэхніцы лінагравюры і мае ярка акрэслены станковы характар.

Падобныя прыёмы былі выкарыстаны і для стварэння пейзажа, які быў змешчаны ў тым жа нумары выдання. У якасці ілюстрацыі падзей, якія адбываліся ў беларускай паэзіі 20—30-х гадоў, П. Гуткоўскі прапанаваў наступную кампазіцыю: промні ўзыходзячага сонца асвятляюць сімвалічны пейзаж: стары кражысты лес з трухлявымі пнямі і амаль голымі галінамі і супрацьстаячы яму малады гай. Тонкія, але моцныя маладыя дрэвы цягнуцца ўвысь да сонца. Вертыкальны рытм маладых параст-каў надае малюнку аптымістычны настрой, які яшчэ больш узмацняецца карцінай паміраючага, аджыўшага свой век лесу. У наступных нумарах часопіса В. Дваракоўскі ўнёс некаторыя сэнсавыя карэктывы ў ілюстрацыю. Узяўшы за аснову кампазіцыю П. Гуткоўскага, ён раскрыў метафару з новага боку. І ўжо не стары, трухлявы, а велічны і магутны лес з разгалістымі зялёнымі дубамі супрацьстаіць маладому квітнеючаму лесу. Тонкія галінкі, якія імкнуцца ўвысь, і квітнеючая крона ўвасабляюць юнацкі парыў маладой беларускай літаратуры, яе «бурапеністасць», пошукі, якія звязаны з

---

[78] Матыў кліна быў упершыню выкарыстаны мастакамі М. Колі і Л. Лісіцкім у творах перыяду грамадзянскай вайны (у плакатах, эскізах афармлення).

перыядам росту і станаўлення ўсяго новага.

Прыём супрацьпастаўлення старога і маладога мастакі распрацоўвалі і пры стварэнні новых шрыфтоў: абчасаныя бярозавыя чурбаны складаюць новае слова «Маладняк» на фоне старых лясоў.

Цікавую ілюстрацыю да фантастычнага апавядання А. Александровіча «Палёт у мінулае» («Маладняк», 1924, № 5) стварыў В. Дваракоўскі. На фоне зорнага неба мастак змяшчае крыху наіўны, на наш сённяшні погляд, касмічны карабель. Прыёмам стоп-кадра ён сканцэнтроўвае ўвагу на руху карабля, карыстаючыся рознымі тэхнічнымі сродкамі: лініяй рознай таўшчыні, залiўкай лапідарнымі плямамі, танальнай распрацоўкай формы, а неба вырашае ў прыёмах плаката. Галоўная ўвага надаецца імклівай віхуры ліній, што праходзяць праз увесь аркуш як след пераадольваючага сусвет карабля. Матыў руху наогул быў вельмі папулярным у мастацтве таго часу. Але гэта ілюстрацыя прыцягальная тым, што з'яўляецца адной з першых і разам з тым адной з цікавейшых на тэму космасу.

Новыя з'явы — калектывізацыя, электрыфікацыя — не засталіся па-за ўвагай мастакоў. Тэхнічныя адкрыцці, новыя машыны, станкі, маторы прыцягвалі ўвагу і будзілі фантазію мастакоў. Як сімвалы прагрэсу і чалавечых магчымасцей яны станавіліся вобразамі мастацтва. Калоссе і кветкі змяніліся маторамі і правадамі. На графічных аркушах вырастаюць будаўнічыя краны, ляцяць самалёты, неба прарэзваюць лініі электраперадач, нават выява селяніна трактуецца па-новаму — поўны сваёй чалавечай годнасці, ён едзе на трактары. Такім чынам, у выяўленчым мастацтве тых год, асабліва ў такім масавым і аператыўным яго жанры, як часопісная і газетная графіка, адлюстравалася ўсеагульнае захапленне тэхнікай, радыёканструяваннем, авіяцыяй і іншымі навінамі, выкліканымі тэхнічным прагрэсам.

Захапленне тэхнікай асабліва адбілася на афармленні такіх рубрык, як «Камсамолец-ленінец», «Электрычнасць — электрыфікацыя», дзе тэхнічныя вузлы і правады перасякаліся словамі, складаючы выявы, падобныя на фірменныя знакі, плакеткі. Усе яны вырэзваліся на лінолiуме. Частка з іх потым выкарыстоўвалася ў якасці клішэ на старонках газет «Савецкая Беларусь», «Звезда» і інш. На старонках газет і часопісаў выкарыстоўваліся таксама і мініяцюры-афішы В. Дваракоўскага «Камсамольская нота», «Камсамольскі вечар», «Камсамольскі спеўнік», якія, выкананыя такой жа тэхнікай, нагадвалі эмблемы. Поўныя юнацкага запалу і аптымізму, нібы зышоўшы з афішных тумб, яны даносяць да нас рытм камсамольскага жыцця 20-х гадоў («Маладняк», 1924, № 5).

В. Дваракоўскі вядомы і як няўрымслівы вынаходца ў галіне мастацкіх шрыфтоў. Прымяняючы для напісання літар выявы цацак, масак, музычных інструментаў і г. д., у залежнасці ад таго, чаму прысвечаны надпіс, Дваракоўскі шмат і даволі паспяхова эксперыментаваў. У надпісе «Беларуская студыя ў Маскве» мастак намаляваў на кожнай літары тэатральную маску. Надпіс «Кастусь Каліноўскі» быў нібы выкладзены з асколкаў разбітага шкла ці люстэрка.

З тэмай Заходняй Беларусі, якая шырока асвятлялася на старонках «Маладняка», звязана творчасць П. Гуткоўскага (1893—1963).

У 1923 г. пад загалоўкам «Заклік МОПРА да рабочай моладзі Беларусі» ў газеце «Красная смена» П. Гуткоўскі змяшчае малюнак аб становішчы патрыётаў-беларусаў, якія пакутуюць у турмах буржуазнай Польшчы.

Да верша А. Александровіча «Я чую заклік» («Маладняк», 1925, № 6) ён прапанаваў кампазіцыю,

прысвечаную барацьбе працоўных Заходняй Беларусі супраць насілля і тэрору. Трагічнасць становішча працоўных Заходняй Беларусі перадаецца праз вобраз дзяўчыны за кратамі польскай турмы, якая заклікае да барацьбы. Мара беларускага народа аб аб'яднанні Заходняй і Усходняй Беларусі ў адзінай сям'і народаў знайшла адлюстраванне ў малюнку, прысвечаным ліквідацыі мяжы. На ім адлюстраваны беларус, які падсякае пагранічны слуп моцным ударам сякеры. Яго фігура падаецца ў рэалістычнай манеры і падобна да замалёўкі з натуры. Некаторыя часткі выявы мастак падкрэслівае растушоўкай, святлаценем.

П. Гуткоўскаму належыць шырока вядомы малюнак — дзяўчына-Беларусь у дзюбе велізарнага арла — сімвала панскай Польшчы.

Акрамя малюнкаў-сімвалаў П. Гуткоўскі шмат працаваў над стварэннем партрэтаў палітычных дзеячаў — А. Р. Чарвякова, К. Лібкнехта, Г. В. Пляханава, М. Дыбенкі, А. Вароўскага і інш. Выкананыя ў тэхніцы лінагравюры, гэтыя графічныя партрэты выяўлялі здольнасці і слабасці выканаўцы. Па-першае, мастак не ставіў перад сабой мэту дасягнуць падабенства. Да таго ж існавала яшчэ недастаткова іканаграфічнага матэрыялу. Галоўным было знайсці патрэбны паварот галавы, што вызначала пабудову ўсёй кампазіцыі, зыходзячы з чаго вырашаўся і фон. Партрэт павінен быў трымаць увагу гледача сваім эфектным графічным абрысам, кантрастамі чорнага і белага, якія, нібыта выбітыя з камня, надоўга западалі ў памяці. Вобразы камуністаў, рэвалюцыянераў, ленінцаў вырашаліся ў прыўзнятым рамантычным ключы — погляд накіраваны ўдалячынь, у промнях рэвалюцыйнага агню мы бачым ззянні моцнага святла.

П. Гуткоўскі з'яўляецца адным з пачынальнікаў беларускай графічнай Ленініяны. Як аўтар палітычных плакатаў, жанравых кампазіцый, партрэтаў ён быў удзельнікам першых беларускіх выставак (1921, 1925, 1927 гг.), навуковых экспедыцый, збіраў творы старажытнага мастацтва, афармляў шматлікія выстаўкі і г. д. На працягу 1922—1926 гг. на старонках газет «Красный путь», «Савецкая Беларусь», «Малады араты», часопісаў «Маладняк», «Работніца і сялянка» з'явілася шмат яго партрэтных малюнкаў і кампазіцый аб Леніне.

7 кастрычніка 1922 г. у газеце «Красный путь» на ўсю першую паласу была змешчана кампазіцыя П. Гуткоўскага, выкананая ў тэхніцы лінарыта. Тэма барацьбы за вызваленне вырашалася тут праз вобраз зняволенага чалавека, які разрывае на сабе ланцугі рабства. У верхняй частцы кампазіцыі быў змешчаны невялікі партрэт Леніна, які з'яўляўся сімвалам свабоды. Гэта была першая спроба ў газетнай графіцы паказаць аблічча правадыра.

У красавіку 1923 г. у той жа газеце была змешчана невялікая кампазіцыя. У цэнтры яе — фігура Леніна, правадыра сусветнага пралетарыяту. Ён стаіць на зямным шары і характэрным жэстам узнятай рукі як бы паказвае чалавецтву шлях наперад. Стыль гэтага малюнка мае шмат агульнага з першымі паслякастрычніцкімі плакатамі, галоўнай ідэяй якіх быў пафас дзеяння, пафас барацьбы. Дух эпохі ўвасабляўся ў вобразах канкрэтных людзей з характэрнымі для іх жэстамі.

У першых сваіх творах аб Леніне П. Гуткоўскі абмяжоўваўся толькі контурнымі лініямі, якімі выяўляў постаць і твар. У далейшым у выніку вывучэння дакументальнага матэрыялу, які быў вядомы ў той час, мастак прыходзіць да больш канкрэтнага ўвасаблення вобраза. Ленін — самы дарагі для народа чалавек. Такім ён паказаны ў часопісе «Маладняк» (1924 г.), прысвечаным Леніну. Крыху схіліўшы галаву,

Ільіч уважліва слухае субяседніка, гатовы ў любую хвіліну даць патрэбную параду. Плаўнымі акруглымі лініямі мастак тонка мадэліруе твар, па-майстэрску ўвасабляючы яго рысы.

На першай старонцы гэтага ж нумара змешчаны плакат П. Гуткоўскага «Ленін». З каштоўнага каменю рабочы высякае пяціканцовую зорку, у сярэдзіне якой — бюст правадыра. Каб надаць велічнасць вобразу, мастак выкарыстоўвае ў кампазіцыі прыём манументалізацыі.

З усёй колькасці малюнкаў і партрэтаў У. І. Леніна, выкананых П. Гуткоўскім, паступова выкрышталізоўваўся вобраз правадыра, які найлепшае ўвасабленне атрымаў у партрэце, змешчаным на супервокладцы першага нумара часопіса «Полымя» за 1924 г. На твары правадыра з сурова зведзенымі бровамі і рашуча сцятымі вуснамі думка пра лёс рэвалюцыі. Асаблівую значнасць і рамантычнасць вобразу надае фон, на якім акрэслены тонкія маланкі, што сімвалізуюць заранкі рэвалюцыйнага агню. Выкананы ў тэхніцы гравюры на камені, ён лічыцца адным з лепшых партрэтаў Леніна ў даваеннай графіцы.

Свой уклад у распрацоўку графічнай Лёнініяны ўнеслі мастакі А. Вало, Г. Змудзінскі і інш. У 1924 г. у газеце «Звезда» быў надрукаваны плакат, на якім правадыр адлюстраваны на фоне зямнога шара сярод мора людзей, што праходзяць з транспарантамі і сцягамі каля трыбун. У гэтым творы, прысвечаным 1 Мая, А. Ахола-Вало ўпершыню робіць спробу паказаць постаць правадыра. Тэму «Ленін — правадыр сусветнага пралетарыяту» вырашыў у плакаце, прысвечаным Вялікаму Кастрычніку, Г. Змудзінскі. Плакат змясціла «Звезда» ў 1924 г.

Мастакі смела карысталіся фотаздымкамі Ільіча, перакладаючы іх на мову графікі: Ленін з газетай «Правда» ў крэсле ў сваім рабочым кабінеце, Ленін у двары Крамля і інш. Іх асаблівую ўвагу прыцягвала фатаграфія з суботніка 1 мая 1920 г., дзе Ленін працуе разам з рабочымі.

Газета «Красная смена» (орган Цэнтральнага Камітэта Камуністычнага Саюза Моладзі Беларусі) з першага нумара (1921) прыцягвала да сябе ўвагу не толькі актуальнасцю

37. П. Гуткоўскі. Плакат «Ленін» для часопіса «Маладняк». 1924

публікацый, але і цікавым афармленнем. Тут мы бачым спробу зрабіць камсамольскую газету больш прыгожай, выкарыстаць як мага болей ілюстрацый, сімвалаў. Напрыклад, паверх надрукаванага тэксту даваўся каляровы графічны малюнак сцяганосца, побач ішлі стройнымі шэрагамі літары «ЛКСМБ» (нумар за 3 верасня 1922 г.).

Для рубрыкі «Жыццё рабочай моладзі» распрацоўваліся новыя рабочыя сімвалы, сцэны з працоўных будняў (рабочы з молатам, каля накавальні і г. д.).

У асноўным малюнкі заставак і рубрык рабіліся выцягнутымі па гарызанталі, што давала магчымасць распрацоўваць сюжэт з некалькімі сімвалічнымі выявамі. Змяшчаліся выявы зорак, сцягоў, молата і сярпа ў розных ракурсах. Частым быў малюнак юнака, які чытае кнігу.

Мастакі А. Тычына, А. Ахола-Вало, П. Гуткоўскі, М. Майзеліс (а таксама тые, чые ініцыялы засталіся нерасшыфраванымі: «С. Я.», «Л. К.», «В. М.», «Я. К.»), якія афармлялі газету «Маладыя араты» (орган ЦК ЛКСМБ, выходзіла з 1921 па 1924 г.), імкнуліся стварыць такія новыя сімвалы, якія б дапамагалі адлюстраваць жыццё і побыт беларускага селяніна, дзейнасць юнака-камсамольца, агітатара і прапагандыста. Малюнак-застаўка ўверсе першай старонкі змяшчаў выяву юнака з паходняй і сцягам. Другім сімвалам было ўзыходзячае сонца з выявай сярпа і молата.

Рубрыкі «Чытай «Маладыя араты» (1925, № 3), «За новую вёску» (1925, № 6), «Песня» (1925, № 3) давалі магчымасць распрацоўваць новыя сілуэты, шукаць новыя кампаненты афармлення. У асноўным малюнак рабіўся пяром тушшу. Застаўкі былі невялікіх памераў, што давала магчымасць мяняць іх месца ў газеце. Рэалістычная трактоўка выяў дапамагала знайсці патрэбны вобраз і стыль.

У часопіснай графіцы знайшла адлюстраванне тэма садружнасці рабочых і сялян. У малюнку П. Гуткоўскага «Мацнее садружнасць моладзі горада і моладзі сяла» («Маладыя араты», 1923, 15 снежня), змешчаным на вокладцы часопіса, робіцца спроба стварэння выяў рабочага і селяніна, чыя сумесная праца сімвалізуе стваральны ўздым і магутнасць рэспублікі. Аптымістычнае гучанне малюнку надаюць прыём манументалізацыі ў вырашэнні вобразаў, а таксама ракурс фігур, якія падаюцца выцягнутымі ўгару.

Найбольш цікава, як з боку тэматыкі, так і з боку мастацкага вырашэння, распрацоўваліся вокладкі часопіса «Маладняк». На вокладцы часопіса № 3 за 1925 г. мастак А. Ахола-Вало змяшчае малюнак «На шляху да будучага». Юнак у сялянскім адзенні — расшытая кашуля, дэкаратыўны пояс, падобны да слуцкіх паясоў,— з кнігай у руках упэўнена крочыць па зямлі. Толькі глыбокія веды дазволяць моладзі стаць гаспадаром гэтых палеткаў, азёр, гаёў — сцвярджае мастак. У гэтым малюнку А. Ахола-Вало робіць спробу стварыць нацыянальны вобраз маладога прадстаўніка Савецкай Беларусі. Малюнак выкананы лакальнымі заліўкамі колеру, абведзенымі контурнай чорнай лініяй.

У тых жа графічных прыёмах выканана вокладка часопіса, прысвечанага 400-гадоваму юбілею Ф. Скарыны (1925). Матыў сюжэта мастак бярэ з ілюстраванай кнігі першадрукара «Біблія» (1525), дзе вучоны паказаны за працай. Але трактоўка А. Ахола-Вало падае нам вобраз Ф. Скарыны ў сучасным гучанні: ён апрануты ў сялянскую кашулю з арнаментам, на галаве магерка.

Абедзве вокладкі сведчаць, што графічнае мастацтва рэспублікі рабіла першыя крокі ў вобразным адлюстраванні нацыянальнай свядомасці беларуса.

Тэму адлюстравання нацыянальнага вобраза як бы працягвае мастак У. Майзеліс, змяшчаючы на вокладцы часопіса «Маладняк» (1926, № 10) малюнак маладога сейбіта — юнака, які ў імклівым бегу стараецца засеяць шырокія палі, каб атрымаць багаты ўраджай. У кампазіцыі таго ж мастака «Саюз ЛКСМБ з працоўнымі Заходняй Беларусі, Польскай Камуністычнай партыяй»

(1926, № 12) сцвярджаецца дружба паміж беларускім і польскім народамі. Выкарыстанне нізкага гарызонту дазволіла мастаку надаць вобразам моладзі велічнасць і манументальнасць. Ствараецца ўражанне, што гучыць урачысты марш, сімвалізуючы непарушную дружбу паміж народамі.

Мастацкае афармленне часопісаў «Маладняк», «Віцебшчына», «Беларускі каляндар» (1924), «Малады араты», «Работніца і сялянка», газет «Савецкая Беларусь», «Чырвоная Беларусь» і іншых красамоўна сведчыць аб тым, што ў 20-я гады вялася вялікая работа па стварэнню новых жанраў — партрэтаў, ілюстрацый, сімвалічных выяў, дэкаратыўных упрыгожванняў, заставак, канцовак і інш. Мастацкі ўзровень выканання іх быў даволі высокі. Пошукі вяліся ў розных матэрыялах і стылях — лінарыце, гравюры на камні, манатыпіі, мантажы. Усе гэтыя пошукі апрабоўваліся ў станковых відах, аб чым яскрава засведчыла экспазіцыя 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі, на якой дэманстраваліся творы мастакоў — афарміцеляў выданняў Я. Драздовіча, П. Гуткоўскага, В. Дваракоўскага, А. Тычыны, А. Ахола-Вало.

* * *

З арганізацыі Дзяржаўнага выдавецтва БССР (студзень 1921) пачынаецца новы перыяд у развіцці агітацыйнага п л а к а т а. Над ім працягваюць работу мастакі П. Гуткоўскі, М. Станюта, А. Быхоўскі, В. Дваракоўскі, Ф. Іванчук, Б. Ульпі, Г. Зархі, Я. Драздовіч, В. Карамышын і інш.

Выпускам плакатаў займаліся Палітасвета, Наркамасветы, а таксама іншыя камісарыяты і ўстановы. У выдавецкіх планах плакатнай прадукцыі надавалася асобае значэнне. Напрыклад, на другое паўгоддзе 1921 г. планавалася выдаць дваццаць плакатаў агульным тыражом 60 000 экземпляраў на тэмы: «Гісторыя КПБ», «Рост камуністычнага руху ў Польшчы», «Барацьба з бандытызмам», «Аб харчпадатках і таваараабмене» [79].

Параўноўваючы плакаты першых паслярэвалюцыйных і плакаты 20-х — пачатку 30-х гадоў, трэба адзначыць, што ў іх шмат агульнага. Галоўнымі заставаліся такія якасці, як злабадзённасць, мастацкая выразнасць, стварэнне запамінальнага вобраза. Увядзенне ў структуру плакатаў новых фактаў, лічбаў, дыяграм, графікаў, якія адлюстроўвалі жыццё і працу рабочых і сялян, садзейнічала з'яўленню новых форм плакатнага мастацтва. Лозунгавы характар агітацыйнай графікі замяняецца сюжэтнай кампазіцыяй. У іх паказваецца чалавек у працы, у дзеянні. У канцы 20-х гадоў плакат па сваёй кампазіцыйнай структуры і мастацкіх сродках становіцца падобным на стужку з бясконцым пералікам постацей, са шматлікімі лозунгамі, павучальнымі выразамі, заклікамі.

Найбольш шырока ў пачатку 20-х гадоў былі распрацаваны тэмы кааперацыі, харчпадаткаў, сацыяльных пераўтварэнняў, новых узаемаадносін паміж сялянамі, рабочымі і ўладай. Плакаты «Сяляне, здавайце лішкі», «Спяшайцеся здаваць харчпадаткі», «Селянін, харчпадаткі ўнясі хутчэй...» былі выдадзены ў Мінску, Віцебску, Гомелі. Выдаўцы — Дзяржвыд Беларусі, віцебскае і гомельскае аддзяленні Дзяржвыда. Год выдання — 1921. Яны заклікалі да новых форм узаемаадносін, растлумачвалі сялянам, як больш выгадна распараджацца вынікамі сваёй працы, лішкамі, што харчпадаткі гэта не харчразвёрстка першых гадоў Савецкай улады.

---

[79] ЦДАКР БССР, ф. 238, воп. 1, л. 56—58.

Дзеля большай відовішчнасці, зразумеласці мастакі выкарыстоўвалі розныя прыёмы, усё рабілася дзеля аднаго — дапамагчы селяніну разабрацца ў сутнасці нэпа.

Мастак П. Гуткоўскі прысвяціў тэме харчпадаткаў цэлую серыю твораў: «Што такое адзіны натуральны падатак», «Здавайце натуральны падатак» і інш., якія агітавалі за новыя формы ўзаемаадносін паміж горадам і вёскай, працаўніком і дзяржавай. У аркуш уводзіўся тэкст, які падкрэсліваў думку мастака накшталт «Спекулянта сцеражыся, яму на выду не пападзіся».

Блізкі па характару да папярэдніх плакат П. Гуткоўскага «Шмат тэрмінаў — шмат падаткаў. Адзіны тэрмін — адзіны сельскагаспадарчы падатак» (1922—1923). Складаецца ён з дзвюх частак. На першым малюнку да пункта здачы цягнецца чарга: едуць сялянскія вазы з мяшкамі хлеба. На другім селянін вядзе каня з возам, поўным мяшкоў з мукой. Жаданне быць больш дакладным натхняла мастака на маляванне з натуры. Маляваў коней, сялян, цэлыя вясковыя вуліцы і двары. Атрымлівалася нешта накшталт графічных малюнкаў вялікіх памераў. Выкананыя ў колеры, у пэўнай кампазіцыі, яны станавіліся сапраўднымі мастацкімі творамі.

Разнастайна прадстаўлена ў плакаце тэма ўзаемадзеяння горада і вёскі: «Чым раней падняты пар — тым вышэй ураджай» (Віцебск, 1921), «Саюз рабочых і сялян» (Мінск, 1921), «Селянін корміць рабочага. Рабочы ведае гэта і ў даўгу перад селянінам не застанецца» (Мінск, 1921), «У братэрскім яднанні рабочых і сялян — залог вытворчасці краіны» (Мінск, 1921), «Дапамога і прэмія рупліваму сейбіту. Прымус і ганьба гультаю-лодыру» (Гомель, 1921).

Ідэі прапаганды і агітацыі знаходзілі патрэбную форму. У большасці выпадкаў мастакі звярталіся да распрацаванай формы лубка або ўводзілі галоўную фігуру, якая аб'ядноўвала розныя сюжэты. Напрыклад, у плакаце «Чым раней падняты пар...» фігура селяніна змешчана ў сярэдзіне аркуша, а вакол яе на шасці малюнках мастак змяшчае народныя прымаўкі на тэмы сельскагаспадарчай працы ў розныя поры года.

Тэма адзінства працоўных краіны даволі таленавіта выраша̀на ў творы П. Гуткоўскага «У братэрскім яднанні рабочых і сялян — залог вытворчасці краіны». Твор у кампазіцыйным плане складаны, у ім шмат сімволікі, розных выяў. Не маючы магчымасці выкарыстаць фотаздымак, П. Гуткоўскі абмяжоўваецца своеасаблівым «экранам», які размешчаны ў самым цэнтры аркуша. З левага боку паказана разбураная гаспадарка. Становішча бязрадаснае. Тут знайшлі прытулак толькі чорныя крумкачы. З-за экрана высоўваецца постаць капіталіста, ён задаволены, бо такі «пейзаж» яму падабаецца.

Побач другі дакументальны экран-малюнак. На ім паказана, як сёння трэба працаваць, як неабходна прыкласці ўсе намаганні, каб выканаць ленінскі план сацыялістычнага будаўніцтва: на адноўленым заводзе кіпіць работа, працуе будаўнічы кран, дымяць трубы — усё сведчыць аб парадку і дысцыпліне.

Прыём супрацьпастаўлення даваў патрэбны эфект. Плакат растлумачваў, што трэба рабіць, каб нашы памылкі не выклікалі радаснай усмешкі ворагаў.

Злабадзённай была тэма барацьбы з бандытызмам і дэзерцірствам. «Бандыты — зло нашых дзён» — назва плаката Г. Змудзінскага. Аўтар вырашае гэту тэму прыёмам разгорнутага апавядання, метадам мантажнага канструявання сюжэта. На адной плоскасці размешчана некалькі звязаных паміж сабой агульнасцю тэмы дзеянняў. Той жа прыём выкарыстаў мастак і ў плакаце «Галасуй-

це за камуністаў!» (1921). Г. Змудзінскі, выхаванец Акадэміі мастацтваў, не мог адразу адмовіцца ад прыёмаў станкавізму і нават у плакатах імкнуўся па магчымасці перадаць псіхалогію герояў, даць разгорнуты сюжэт, увесці шмат фігур. Плакат «Галасуйце за камуністаў!» выкананы ў традыцыях станковай графікі: на аркушы змешчаны выявы рабочага, меншавіка, буржуя. Кожны мае свае асобыя рысы твару, адзенне, манеру трымацца. Але прымітыўныя прыёмы, якімі аб'ядноўвае мастак гэтыя фігуры, не дапамагаюць, а, наадварот, раскладаюць кампазіцыю на асобныя часткі.

Плакат Б. Ульпі «Вярніся, дэзерцір» складаецца з некалькіх частак. Кожная з іх мае сваю кампазіцыю і тэкст. Мастак тлумачыць гледачу, хто такія дэзерціры і як вярнуць іх да мірнай працы. Аркуш выкананы ў тэхніцы тушы, у трактоўцы вобразаў выкарыстаны прыём гратэску: буржуй — таўшчэзны, рабочы — сур'ёзны, дэзерцір — баязлівы. Дакладная графічная лінія абмалёўвае постаці людзей, якія знаходзяцца ў руху. Прыём лубка як мага лепш раскрывае ідэю твора, дапамагае дакладнай яе расшыфроўцы.

Шырока асвятлялася ў плакаце культурна-асветная тэматыка. Сярод плакатыстаў, якія плённа працавалі ў гэтым напрамку, быў гомельскі мастак А. Быхоўскі. Плакаты А. Быхоўскага «Ліквідаваць непісьменнасць», «Невукам не павінен быць ніхто» (1921) паказвалі вобразы тых, хто ў вачах грамадскасці лічыцца цёмным і непісьменным. Тэкст «Грамата — апора працоўных у барацьбе за лепшае жыццё, за камунізм. Узброіўшыся святлом ведаў, пераможам разбурэнні» і іншыя падобныя тэксты даюцца аўтарам таксама на вокладках кніг.

Тэхніка лінагравюры, у якой працаваў мастак з часоў грамадзянскай вайны, распрацоўвалася ім і далей. А. Быхоўскі дасканала авалодаў плоскасцю аркуша, добра маляваў, лёгка прыдумваў сюжэты. У даным выпадку аўтар звярнуўся да метафарычнага прыёму: у вобразе невука ён унізе кампазіцыі намаляваў забітага жыццём старога, які сядзіць узяўшыся за галаву. А вучоны чалавек, прадстаўлены ў вобразе героя-акадэміка, узвышаецца над ім.

Выхоўваць новыя адносіны да працы, зрабіць працу радасцю для чалавека заклікаў плакат А. Быхоўскага «Праца — бацька ўсялякага грамадства, зямля — яго маці» (словы вядомага англійскага эканаміста Адама Сміта). На малюнку накшталт маркі, што змешчана злева аркуша, даецца вобраз селяніна на ўзмежку ўзаранага поля. Размах яго плячэй моцны, энергічны. Характар — валявы. Апрануты ён у сялянскае адзенне, на галаве магерка.

А. Быхоўскі стварыў цікавы паэтычны вобраз сейбіта ў адрозненне ад тых, што існавалі ў дарэвалюцыйным мастацтве. Гэта ўжо новы чалавек, натхнёны светлымі ідэаламі. Срэбным патокам кладзецца зерне на ўзараную глебу, і яно дасць новыя ўсходы. Тэкст дапаўняюць словы: «Дружнай працай узаром, прабарануем, засеем, угноім карміліцу-зямлю. Усе за справу, хто хоча з жабрацкай зрабіць багатай працоўную рэспубліку».

У плакаце 20-х гадоў можна прасачыць, як змянялася свядомасць людзей, як расло і мужнела пачуццё чалавечай годнасці ў савецкага чалавека. Плакат ускладняў свае задачы. Акрамя агітацыйнага развіваўся прапагандысцкі, вытворчы, сельскагаспадарчы плакат. Пашыралася тэматыка плаката: салідарнасць з народамі Расіі, дапамога працоўных Беларусі іншым рэспублікам, збліжэнне інтарэсаў народаў СССР, выхаванне інтэрнацыянальных пачуццяў.

Шэраг плакатаў быў прысвечаны трагічнай старонцы ў гісторыі нашай краіны — голаду ў Паволжы. Пла-

кат «Павелічэннем вытворчасці мы аблегчым пакуты нашых галодных братоў» (Віцебск, 1921) заклікаў дапамагчы братам з Паволжа, для чаго трэба было павялічыць вытворчасць працы. На ўвесь аркуш узнімаецца рука з молатам як сімвал адзінства рабочых нашай краіны. Працоўны чалавек разумее, у якіх цяжкіх абставінах аказаліся тыя, чыя зямля спалена сонцам. Загінулі пасевы. Стаяць забітыя дошкамі хаты, крыжы на ўзгорках шлюць нямы дакор прыродзе. Эмацыянальнай часткай твора стаў тэкст. Ён кампанаваўся зверху данізу, аб'ядноўваючы ўсе выявы на аркушы. Для выразнага вылучэння кожнай выявы мастак карыстаецца графічнай лініяй, лапідарнай заліўкай колерам.

На гэту ж тэму ў Маскве выходзіць плакат Д. Моора «Ты дапамог галадаючым дзецям Паволжа?». Пад такой жа назвай выходзіць плакат у Магілёве мастака Ф. Іванчука.

Узорам для свайго плаката Ф. Іванчук узяў плакат Д. Моора, выдадзены ў грамадзянскую вайну: «Ты запісаўся добраахвотнікам?» У ім выкарыстаны прыём «буйнога плана» з выявай чырвонаармейца, які звяртаецца да гледача з прапановай, абазначанай у тэксце.

Тэмы міжнародных свят, інтэрнацыянальнага адзінства вырашаліся праз серыі малюнкаў-ілюстрацый аб жыцці ў нас і за мяжой. Б. Ульпі прысвяціў гэтай тэме твор «1-е мая у нас — і за мяжой». Выкарыстаўшы прыём лубка — кампазіцыйнае чляненне на асобныя часткі — мастак пераканаўча паказаў тое новае, што прынесла Кастрычніцкая рэвалюцыя працоўнаму народу нашай краіны: змяняюць шыльду на былым палацы на новую — «Дом культуры»; рабочыя ідуць з транспарантамі, на якіх напісаны лозунгі: «Свята салідарнасці народаў свету», «Няхай жыве 1 мая!». А «там», за мяжой, рабочы працуе і ў свята. «Не так трэба жыць!» — сцвярджае мастак. Плакат павучае, як трэба дзейнічаць замежнаму рабочаму, каб і ў яго гэты дзень быў святам. Ён павінен узяць тачку і выкінуць буржуя. Наіўнасць гэтых павучанняў відавочная. Але тады верылі, што калі рабочы клас усіх краін падтрымае рэвалюцыю ў Расіі, то народы свету будуць разам працаваць і святкаваць 1 мая. У плакаце шмат надпісаў, выкарыстаны прыёмы карыкатуры і шаржу.

Для росту эканомікі краіны неабходна была хлебная пазыка. Плакат «Купляйце хлебную пазыку!» (1921) заклікаў набываць аблігацыі, каб дапамагчы краіне. Тут уведзена дзейсная галоўная фігура, якая адыгрывае ролю агітатара і прапагандыста. Фігура рабочага даецца на ўсю даўжыню аркуша. Рабочы звяртаецца да гледача і прапануе аблігацыі. З правага боку аркуш падзелены на восем асобных частак-подпісаў, кожны з якіх растлумачваецца малюнкам: паслядоўна паказваецца, куды ісці здаваць грошы, на што пойдуць грошы і г. д.

Вялікую ролю Чырвонай Арміі ў выхаванні савецкага чалавека ў мірныя дні раскрывае плакат П. Гуткоўскага «Ідзі на курсы чырвоных камандзіраў!» (1921). Тэкст змешчаны на сцягу, які трымае камандзір. Справа даецца шэраг малюнкаў, якія раскрываюць сутнасць высакароднай місіі арміі. Каб засяродзіць увагу гледача на важнасці закліку, мастак ужывае прыём непасрэднага звароту: рука ўказвае на тэкст закліку.

Юнацкі аддзел Дзяржвыда Беларусі выпусціў некалькі плакатаў на тэму інтэрнацыянальнага адзінства моладзі ўсяго свету. Твор «На дапамогу рабоча-сялянскай моладзі Расіі пад сцягам юнацкага інтэрнацыянала спяшаюцца атрады рабочай моладзі Захаду і Усходу» (мастак Г. Зархін) прадстаўляе нам вобраз савецкага юнака, вакол якога збіраюцца прадстаўнікі юнацтва ўсяго свету. Яны са сцягамі, на якіх напісаны назвы іх будучых камсамольскіх арганіза-

цый. Твор выпрашаны акварэльнымі заліўкамі.

Тэму «Дзеці — будучае нашай краіны» распрацоўвае мастак Я. Драздовіч. Плакат «Сонца навукі скрозь хмары цёмныя прагляне ясна над нашай ніваю. Будуць жыць дзеткі патомныя вольнаю доляй, доляй шчасліваю» (1921) уключае ў сябе шэраг выяў дзяцей на фоне сельскага пейзажу, закампанаваных у эліпсападобныя формы. Шрыфт пададзены ў форме разьбы па дрэве.

Пытанням уздыму культуры, распаўсюджанню асветы прысвечаны плакат «Падпісвайцеся на перыядычныя выданні БССР» (сярэдзіна 20-х гадоў). Ён быў выдадзены тыражом 10 000 экземпляраў. Такога выдання яшчэ не было ў рэспубліцы. На аркушы змешчаны вокладкі шэрага газет і часопісаў тых часоў: «Наш край», «Полымя», «Іскры Ільіча», «Бальшавік Беларусі», «Узвышша», «Асвета» і інш.

Твор выкананы ў новай графічнай манеры (расцяжка тону, дакладная распрацоўка аб'ёма, колеравыя эфекты). Мастак В. Дваракоўскі імкнуўся дасягнуць як мага большай дакладнасці, набліжаючы манеру выканання да фотаздымкаў.

У сярэдзіне 20-х гадоў беларускі плакат выходзіць на старонкі газет і часопісаў «Маладняк», «Звезда», «Работніца і сялянка» і інш.

Аглядаючы зробленае ў 20-я гады ў галіне плаката, трэба адзначыць, што агітацыйны і палітычны плакат дасягнуў вельмі многага ў засваенні новых тэм, якія не былі раскрыты ў іншых відах мастацтва. Іменна плакат змог увасобіць змены і пераўтварэнні ў свядомасці людзей. Ён заклікаў да выканання грамадскіх абавязкаў, уздыму вытворчасці, да ўзаемадапамогі, братэрства паміж народамі свету, выхоўваў любоў да працы, уздымаў на барацьбу з недахопамі і перажыткамі.

Для яго характэрны якасці, уласцівыя наогул савецкаму плакату. У той жа час паглядаецца спроба знайсці і свае нацыянальныя рысы і ў характарыстыцы вобразаў, і ў тэматыцы, і ў пейзажы, і ў архітэктуры.

У 30-я гады да выканання плакатаў падключыліся студэнты мастацкага вучылішча Віцебска. На старонках кнігі А. Касцялянскага «Выяўленчае мастацтва Беларусі» (1932) можна ўбачыць шэраг эскізаў пад назвамі: «Улічваючы вытворчыя сілы рэспублікі, заводзіць цэлы шэраг новых галін вытворчасці», «План выкананы», «Штурмуй, ліквідуй прарыў па якасці» і інш., у якіх робіцца спроба выкарыстаць новыя дасягненні ў галіне плаката. Тут і мантажны прыём кампаноўкі выяў, фотаздымкі, увядзенне літар розных памераў, сімволіка прадметаў вытворчасці.

У 1931 г. была прынята спецыяльная пастанова ЦК КП(б), згодна з якой беларускія плакаты сталі выдавацца ў Маскве і Ленінградзе выдавецтвам «ОГИЗ — ИЗОГИЗ». Цэнтралізацыя выдання плакатаў у Маскве і Ленінградзе прывяла да поўнага знікнення беларускага плаката. Тое, што захавалася ад тых часоў, сведчыць, што плакат перш за ўсё набываў рысы адміністрацыйнасці. Адным з апошніх быў плакат П. Гуткоўскага «Аздараўленне мас ёсць верныя вытокі да сапраўднага і вельмі прыгожага жыцця» (1938—1939). На аркушы намаляваны спартсмен у аддзенні грэчаскага бога. Ён стаіць ля калоны, на якой змешчана шыльда са словамі аднаго старажытнагрэчаскага філосафа аб ролі фізічнай культуры ў жыцці грамадства. На фоне дадзены выявы грэкаў на стадыёне. Натуралістычныя прыёмы выканання, перагружанасць выявамі, размаляванасць, празмерная выпісанасць кожнай дэталі робяць аркуш падобным на ілюстрацыйны малюнак з падручніка.

Плакаты пачатку 30-х гадоў губляюць дзейснасць, выразнасць формы. Каляровыя аркушы з невыразнымі кампазіцыямі і тэкстамі нагад-

ваюць ілюстраваныя цыркуляры бюракратычнай машыны. Да найбольш тыповых твораў можна аднесці «Піянеры, рыхтуйцеся стаць будаўнікамі сацыялізму», «Прамысловасць Беларусі», «Вынікі барацьбы з крадзяжамі і хабарніцтвам», «Барацьба са спекулянтамі» і інш. (выдавецтва «ОГИЗ — ИЗОГИЗ»). На плакатах змешчаны натоўпы людзей у поўны рост, якія выказваюць аднадушнасць і рашучасць у барацьбе з варожымі элементамі.

Форма падачы нагадвае лубок, але выкарыстоўваецца ён па-вульгарызатарску. Бясконцыя размовы аб ворагах, неверагоднае шматслоўе ўводзяць плакат ад яго галоўных задач.

* * *

Значны раздзел даваеннай беларускай графікі складае мастацтва афармлення кнігі. У паслярэвалюцыйны перыяд, калі на парадку дня паўстала задача адукацыі беларускага народа, распаўсюджвання ведаў сярод насельніцтва рэспублікі, кнізе з усім яе непаўторным убраннем і аздобай адводзілася вялікая роля.

У пачатку 20-х гадоў паліграфічная прамысловасць Беларусі знаходзілася ў цяжкім становішчы: не хапала фарбы і паперы, шрыфты былі зношаныя і старых узораў, таму афармленне беларускай кнігі было вельмі сціплым. Асноўная маса беларускіх кніг выходзіла за межамі рэспублікі — у РСФСР, Літве, Польшчы, Германіі. У Маскве былі надрукаваны «Дзіцячая чытанка», «Бярозка» (1918), у Берліне — «Лемантар» С. Некрашэвіча, «Граматыка», «Казкі» Я. Коласа (1921). У большасці сваёй гэта маленькія брашуры з мяккімі, ледзь падфарбаванымі вокладкамі, аздобленыя тонкімі лініямі і рознага роду завіткамі накшталт арнаменту. У кнігах адсутнічалі тытульныя лісты, а вокладкі часам былі меншых памераў, чым блок кнігі. Тэкст набіраўся шрыфтамі розных гарнітур, беларускіх літар не хапала.

Неабходны былі карэнныя пераўтварэнні ў галіне паліграфічна-выдавецкай справы. «Дэкрэт аб Дзяржаўным выдавецтве»[80] і стварэнне ўслед за ім Дзяржаўнага выдавецтва БССР (1921) мелі выключна важнае палітычнае і культурнае значэнне. Меркавалася масавае выданне падручнікаў, мастацкай і агітацыйна-прапагандысцкай літаратуры, попыт на якія ў сувязі з адкрыццём школ, хат-чытальняў, гурткоў самадзейнасці і ўсеагульнай цягай да кнігі з кожным годам павялічваўся.

У 1921 г. выдавецтвам Наркамасветы Беларусі была зроблена першая спроба выдання на роднай мове дзіцячага штомесячнага часопіса «Зоркі» (у 1921 г. выйшла 6 нумароў, у 1922 — 4). У ім змяшчаліся вершы і апавяданні Я. Купалы, Я. Коласа, З. Бядулі, М. Чарота, К. Чорнага, а таксама творы рускіх пісьменнікаў А. С. Пушкіна, І. А. Крылова і інш. Афармляўся часопіс надзвычай сціпла — наборныя лінейкі і пакручастыя наборныя віньеткі, пазбаўленыя сувязі са зместам і ідэйнай накіраванасцю выдання. Ды інакш і не магло быць. У рэспубліцы, якая яшчэ не паспела адысці ад цяжкасцей войнаў і інтэрвенцый, не было ні адпаведнай паліграфічнай базы, падрыхтаванай для ілюстравання дзіцячых кніг, ні дастатковай колькасці мастакоў-афарміцеляў, ні кваліфікаваных перакладчыкаў, рэдактараў. Мастацкае афармленне кніг для юнага чытача патрабавала адмысловай падрыхтоўкі мастака і пэўных ідэйна-мастацкіх прынцыпаў.

Партыя і Савецкі ўрад надавалі развіццю дзіцячай літаратуры вялікае значэнне. У рэзалюцыі XI з'езда РКП(б) (1922) стварэнне літаратуры

[80] О партийной и советской печати: Сб. документов. М., 1954. С. 174.

для рабоча-сялянскай моладзі было прызнана справай надзвычай неабходнай [81], а ў пастанове ЦК РКП(б) «Найгалоўнейшыя чарговыя задачы партыі ў галіне друку» (6 лютага 1924 г.) асобным пунктам адзначана: «Прыняць меры да стварэння савецкай дзіцячай літаратуры» [82].

У пачатку 20-х гадоў асноўным цэнтрам кнігавыдавецтва ў Беларусі было заснаванае ў красавіку 1922 г. кааператыўна-выдавецкае таварыства «Адраджэнне», а затым узрослае на яго падмурку выдавецтва «Савецкая Беларусь». Тут, нягледзячы на тагачасныя сціплыя матэрыяльныя магчымасці, сфарміраваліся асноўныя прынцыпы мастацкага афармлення беларускай савецкай кнігі.

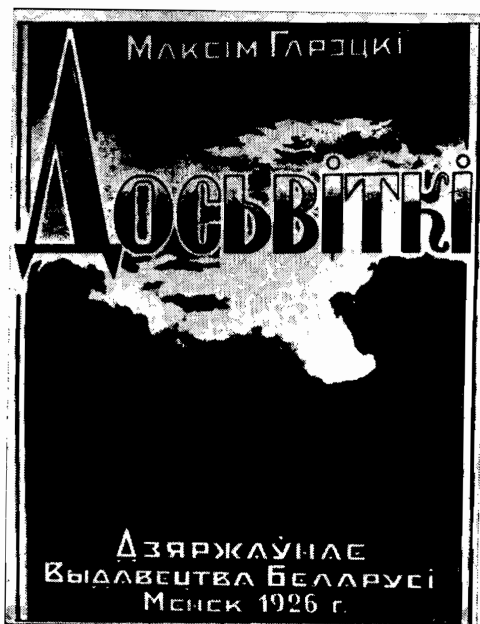
Выдавецтва надзвычай плённа і ў кароткі тэрмін разгарнула работу па выданню твораў беларускіх пісьменнікаў. Неўзабаве беларускі чытач атрымаў «Спадчыну» Я. Купалы, «Водгулле» Я. Коласа, «Дудку беларускую» і «Смык беларускі» Ф. Багушэвіча, «Пад родным небам» З. Бядулі, «Босыя на вогнішчы» і «Веснаход» М. Чарота, «Барвенак» А. Гурло, «Трэскі на хвалях» Ц. Гартнага, падручнікі па арыфметыцы, геаметрыі, геаграфіі, гісторыі і інш. Вялікая заслуга ў гэтым належыць тагачаснаму кіраўніку выдавецтва пісьменніку і грамадска-палітычнаму дзеячу Беларусі Цішку Гартнаму. Ён сабраў і засяродзіў вакол выдавецтва лепшых прадстаўнікоў нацыянальнай культуры (пісьменнікаў, мастакоў, рэдактараў) і ператварыў яго ў важны цэнтр беларускай культуры.

У 1922 г. быў заснаваны літаратурна-мастацкі часопіс «Полымя», які аб'яднаў лепшыя сілы беларускай літаратуры. ЦК КСМБ і Наркамасветы БССР у 1923 г. пачалі выдаваць ілюстраваны часопіс «Маладняк», услед за ім у 1924 г.— ілюстраваны штотыднёвік «Беларускі піянер», а ў 1925 г.— часопіс «Малады араты». Часопісы змяшчалі на сваіх старонках цікавыя апавяданні, вершы, паэмы, казкі беларускіх пісьменнікаў і класікаў рускай літаратуры. Яны адыгралі значную ролю ў аб'яднанні мастацкіх сіл рэспублікі, стварылі глебу для будучай беларускай арыгінальнай дзіцячай літаратуры.

Выданні беларускай савецкай кнігі прадвызначылі нараджэнне і станаўленне новага жанру нацыянальнага мастацтва — беларускай савецкай кніжнай графікі. Піянерамі гэтага жанру былі М. Філіповіч, А. Тычына, П. Гуткоўскі, Г. Змудзінскі. Акрамя беларускіх мастакоў для афармлення і ілюстравання кніг Беларусі былі запрошаны мастакі з Масквы і Ленінграда А. Баранскі, М. Кірнарскі, В. Літко, Л. Хіжынскі.

Звярталіся да ілюстравання кнігі і прадстаўнікі іншых відаў мастацтва: жывапісцы, скульптары і нават ар-

38. Г. Змудзінскі. Вокладка. 1926



[81] О партийной и советской печати. С. 250.
[82] Там жа. С. 294.

хітэктары, якія не ведалі паліграфічнай тэхнікі, не разумелі прыроды і спецыфікі кніжнай графікі. У выніку з'яўляліся кнігі з выпадковым, недасканалым афармленнем, з ілюстрацыямі, якія прэтэндавалі на самастойнасць рашэння вобраза і не былі звязаны з літаратурным тэкстам. Кампазіцыі на вокладках і ўнутрытэкставыя ілюстрацыі не аб'ядноўваліся адзінай творчай задумай, ігнараваўся агульны літаратурна-мастацкі ансамбль кнігі. Афарміцель і ілюстратар часта працавалі паасобна, у пошуках вобразна-выяўленчых сродкаў часам ішлі вобмацкам. Адных захаплялі заклікі «левых» ствараць «зусім новае» пралетарскае мастацтва, другія азіраліся на «правых», што трымаліся акадэмічных прынцыпаў дарэвалюцыйнай кніжнай графікі.

Шмат якія кнігі, выдадзеныя пасля рэвалюцыі, афармлены ў рэчышчы дарэвалюцыйных традыцый. Вокладка звычайна вырашалася без канкрэтнай вобразнасці, без сувязі са зместам кнігі і зводзілася да камбінацыі шрыфту з дэкаратыўнымі элементамі (друкарскія лінейкі розных форм, арнаментальныя матывы, буквіцы, канцоўкі).

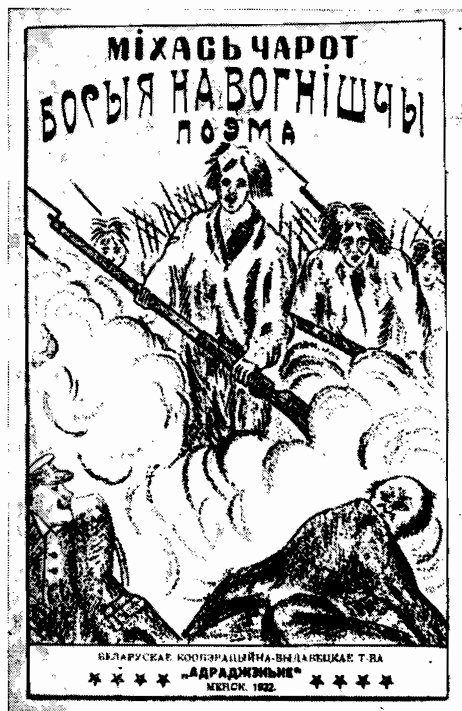
Абстрактны рознастылявы характар мела кніжка Я. Коласа «Першыя крокі» (мастак невядомы, 1925). На вокладцы змешчана вельмі слабая і прымітыўная па выкананню ілюстрацыя, унутранае аздабленне складаецца з дэкаратыўных лінеек, бессістэмна раскіданых па ўсёй кніжцы, канцоўка лагічна не звязана з тэкстам, да таго ж у ёй выкарыстаны дарэвалюцыйны матыў — у раслінны арнамент укампанавана галоўка анёла.

Мастацтва афармлення кнігі 20-х гадоў зведала ўплыў выдавецкай суполкі «Загляне сонца і ў наша аконца». Мастакі засяроджвалі ўвагу на беларускім арнаменце, народнай творчасці ў цэлым. Разнастайнымі элементамі арнаментыкі ўпрыгожвалі вокладкі, тытулы, з іх рабілі застаўкі, буквіцы.

Бурны час, напоўнены рэвалюцыйнай рамантыкай усталявання новага грамадства, патрабаваў шырокіх абагульненняў, новых сродкаў выразнасці. У кніжны дэкор усё шырэй сталі ўключацца савецкая эмблематыка (пяціканцовая зорачка, серп і молат), матывы і сцэны са штодзённага жыцця. Мастацкая графіка ў першыя паслярэвалюцыйныя гады насіла пераважна сімволіка-алегарычны характар, бо сімвал і алегорыя дазвалялі кідка і дакладна раскрыць значнасць той ці іншай з'явы рэчаіснасці, надаць кніжнаму афармленню неабходную экспрэсіўнасць.

Сярод мастакоў, што ўнеслі значны ўклад у вырашэнне мастацкіх праблем беларускай савецкай кнігі, варта ў першую чаргу назваць выдатнага жывапісца Міхася Мацвеевіча **Ф і л і п о в і ч а**, які пакінуў адметны след у мастацтве.

39. М. Філіповіч. Вокладка кнігі «Босыя на вогнішчы» М. Чарота. 1922



40. М. Філіповіч. Ілюстрацыя да паэмы М. Чарота «Босыя на вогнішчы». 1922

Па заказу кааператыўна-выдавецкага таварыства «Адраджэнне» М. Філіповіч ілюструе паэму М. Чарота «Босыя на вогнішчы» (1922). У дзесяці пастаронкавых ілюстрацыях, зробленых пяром (чорна-белы колер) і рэпрадуктаваных літаграфскім спосабам, мастак раскрывае ідэйны сэнс паэмы і выказвае свае адносіны да яе. Прафесійна малюнкі не зусім дасканалыя, вобразы некалькі абстрагаваныя, што можна вытлумачыць як героіка-рамантычным характарам паэмы, так і творчай маладосцю мастака.

Ва ўнутрытэкставых ілюстрацыях вобразы некалькі гіпербалізаваны, у абмалёўцы адмоўных персанажаў мастак карыстаецца прыёмамі гратэску. Усе дэталі нясуць аднолькава значную нагрузку і падпарадкаваны адзінай мэце — імкненню паказаць стыхію разбурэння, бурлівасць рэвалюцыйных падзей.

Пластыка малюнка ствараецца пры дапамозе штрыха і насычанай плямы, святлоценявой градацыяй плям ці мяккай, ледзь прыкметна закругленай лініяй расплывістага штрыха. Такі неаднародны характар выканання малюнка, відаць, можна вытлумачыць своеасаблівым падыходам мастака да стварэння вобразаў паэмы. Ад гэтага ў прапорцыях фігур адчуваецца няўпэўненасць, яўна праступае іх схематычнасць, стылізаванасць, парушаны кантраст белых і чорных плям. Тым не менш усе яго малюнкі хвалююць, добра адпавядаюць зместу літаратурнай першакрыніцы. Цікавая і вокладка: натоўп узброеных паўстанцаў магутнай лавінай рушыць наперад, змятаючы на сваім шляху сілы контррэвалюцыі — памешчыкаў і белагвардзейцаў.

Гэта першая вядомая нам ілюстраваная беларуская савецкая кніга 20-х гадоў з унутрытэкставымі ілюстрацыямі і ў той жа час дэбют мастака ў кніжнай графіцы.

Прыкметнае месца ў творчасці М. Філіповіча займаюць ілюстрацыі да беларускіх народных казак. З дзяцінства ўвабраўшы ў сябе вялікі і чароўны свет народнапаэтычнай творчасці, таленавіты мастак надзвычай добра адчуваў дух беларускай казкі, выказаныя ў казках маральныя і сацыяльныя погляды народных мас, іх ідэалы, мары. Яго акварэльныя ілюстрацыі да казак «Каваль-асілак», «Каваль і цмок», «Паляшук і чорт», «Чорт і баба», «Іванка-дурачок», «Сучкін сын» і іншыя [83] ўнеслі значны ўклад у беларускую савецкую кніжную графіку перыяду яе зараджэння. Пяром і пэндзлем мастак стварае яркія народныя вобразы, у якіх адчуваюцца чароўны подых беларускага фальклору, яго гумар і са-

---

[83] Ілюстрацыі друкаваліся ў часопісе «Беларускі піянер» у 1924 г.

кавітая выразнасць. Трапна спалучаючы рэалістычнае адлюстраванне з элементамі старажытнай народнай фантастыкі, мастак пераносіць на міфалагічны вобраз прыкметы і рысы, уласцівыя грамадству, дзе пануюць прыгнёт і эксплуатацыя. Такім чынам, яго фальклорныя вобразы пазбаўляюцца фантастычнай умоўнасці і набываюць сацыяльны змест. Мастак звяртаецца да дзейных выяўленчых сродкаў — гратэску, кантрасту, супрацьпастаўлення станоўчых і адмоўных персанажаў. Так, малюючы Чорта, Цмока або Змея, ён гранічна згушчае фарбы, а побач светлыя прывабныя замалёўкі далёкіх краін, дзе, як некалі марыў бедны люд, пануюць справядлівасць і воля. Такім чынам, ілюстрацыі, як і самі казкі, выкрываюць мары і прымхі спрадвеку прыгнечанага беларускага селяніна. Асабліва ўдала гэта паказана ў ілюстрацыі да казкі «Паляшук і чорт», у якой М. Філіповіч з вялікай перакананальнасцю раскрыў светаўспрыманне і псіхалогію палешука. У малюнку актыўна ўсё: і фарба, і лінія, і форма. Тут кожны штрых дынамічны і вобразны. Дрэвы спляліся паміж сабою, за імі схаваўся чорт, такі ж імшысты і шурпаты, як ствалы старых дрэў, а паляшук у сутаргавай трывозе стаіць ля раскладзенага агню. Упэўнены малюнак, адчуванне і выкарыстанне колеру, прадуманая і стройная кампазіцыя.

У час вучобы ў Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрнях у Маскве (1925—1930) М. Філіповіч не парываў сувязей з Беларуссю, афармляў вокладкі беларускіх народных казак «Як жабы абараніліся ад бусла» (1927), «У чым іх сіла» (1930), супрацоўнічаў у маскоўскіх часопісах «Красная нива», «Искусство в массы». У гэты перыяд М. Філіповіч канчаткова фарміруецца як мастак, упэўнена становіцца на рэалістычны шлях.

Да кагорты выдатных мастакоў савецкай кніжнай графікі належыць і Павел Макаравіч Гуткоўскі. У 20-я гады ім аформлена шмат кніжак па мастацкай, вучэбнай, навукова-папулярнай літаратуры, а таксама часопісаў, выдавецкіх марак-эмблем. Актыўна ўдзельнічаў П. Гуткоўскі ў афармленні масава-папулярнай літаратуры для рамеснікаў і сялян, напрыклад серыі «Сялянская бібліятэка», якая ў 20-х гадах выдавалася Белтрэстдрукам. Яго работы выразныя, цікавыя па манеры выканання, хоць іншы раз і празмерна скрупулёзныя, да найдрабнейшых дэталей, у кампазіцыі.

41. П. Гуткоўскі. Вокладка. 1924

У афармленні брашуры «Кнігапіс» (1923) мастак карыстаецца яшчэ дарэвалюцыйнымі матывамі. Ён насычае графічны малюнак знешне эфектнымі завітушкамі, ажурнымі рамкамі, стылізаваным шрыфтам, геаметрычнымі фігурамі. Схільнасць да стылізацыі ярка выявілася ў застаўцы, графічны ўзор якой скампанаваны з

разнастайных завіткоў і сімвалаў — скруткі паперы, гусінае пяро і іншыя дэкаратыўна-рэчавыя дэталі.

У далейшым мастак выпрацоўвае сваю выяўленча-вобразную сістэму, якая вызначаецца духам велічных сацыяльных пераўтварэнняў.

Яго звычайны, улюбёны прыём выканання — пяро, пэндзаль, спалучэнне чорнай і белай плям. Афармляючы брашуру С. Рака «Страшны вораг» (1924), мастак звярнуўся да канкрэтных і добра знаёмых рэалій. Сюжэт вокладкі просты і зразумелы: карчма з наўскос прымацаванай шыльдай і двое п'яных — адзін абвіс у знямозе на слупку ганка, другі ляжыць воддаль... Прычына і вынік. Наглядна і пераканаўча.

42. П. Гуткоўскі. Вокладка. 1924

Такі ж гранічна выразны сюжэт і на вокладцы кніжкі З. Бядулі «Вера, паншчына і воля ў беларускіх народных песнях і казках» (1924): мужык з хітраватым выразам твару бізуномдвуххвосткай гоніць з покуці, дзе на стале стаяць пляшка з гарэлкай і засмажаны парсюк, касматага і тлустага панскага служку. Па сутнасці, тут мовай графікі абагульнена перададзены сюжэт шматлікіх беларускіх казак, у якіх кемлівы мужык заўсёды выходзіць пераможцам з сутыкнення з панамі-крывапіўцамі, ласымі да мужыцкага набытку.

Значны след у гісторыі кніжнай графікі Беларусі пакінуў Анатоль Мікалаевіч Тычына, які працаваў у Мінску з 1922 г. У першых работах мастака, дзе адчуваецца даволі выразны ўплыў модных у той час напрамкаў, ёсць элементы стылізацыі, некалькі надуманыя форма і колер. У яго першай вокладцы да кнігі А. Гурло «Барвенак» (1924) яшчэ няма дакладнай і яркай характарыстыкі тэмы і ідэі твора. Аскетычнасць і надуманасць формы супярэчаць прасякнутай шчырым лірызмам паэзіі, услаўленню паэтам новага жыцця беларускага народа. На ілюстрацыі, змешчанай у верхняй частцы вокладкі, старое каржакаватае дрэва з пакручастым карэннем і галлём, побач стары крук на валуне, далей — на другім плане — мора з традыцыйнай чайкай над хвалямі. Малюнак акаймаваны чорнай тлустай рамкай, вакол якой яшчэ дзве паралельна размешчаныя рамкі з вертыкальнымі лініямі і чорнымі квадрацікамі на канцах. У ніжняй частцы вокладкі на белым фоне прозвішча аўтара і назва зборніка, выкананыя дэкаратыўным шрыфтам. Паміж імі кветка (яна была дамалявана пры літаграфаванні П. Гуткоўскім). Усе графічныя элементы выявы ўзяты мастаком адвольна, выключна як сродак аздаблення.

Паступова мастак пераадолее свае недахопы і знойдзе індывідуальны шлях у мастацтве. Гэтаму паспрыяе яго работа ў секцыі выяўленчага мастацтва Інбелкульта, супрацоўніцтва ў часопісах «Наш край», «Маладняк»,

43. А. Тычына. Вокладка часопіса «Маладняк». 1927

«Беларускі піяпер» і іншых перыядычных выданнях [84].

Як і іншыя мастакі 20-х гадоў, А. Тычына ў пошуках выразнай выяўленчай мовы нярэдка звяртаўся да вобразаў-сімвалаў. Вокладка да паэмы М. Чарота «Ленін» (1926) вырашана гранічна сціплымі сродкамі: сілуэтная выява У. І. Леніна і сэнсавы па рашэнню шрыфт аб'яднапы ў цэльную мастацкую кампазіцыю, якая выразна раскрывала ідэю паэмы.

Глыбокім зместам вызначаецца кампазіцыя вокладкі часопіса «Маладняк» (1927): на фоне заводаў і фабрык сілуэтная выява У. І. Леніна з узнятай рукой. Дэкаратыўна, у стылі ўсяго малюнка, пабудавана лічба «10» (дзесяцігоддзе рэвалюцыі) — з заводскай трубы і шасцярні. Унізе як сімвал непарушнага саюзу арміі, рабочага класа і працоўнага сялянства размешчаны фігуры чырвонаармейца з вінтоўкай, рабочага з молатам і селяніна з касой. Складаная кампазіцыя малюнка, пададзеная ў моцнай дынаміцы, сугучнай часу, успрымаецца як цэльны твор вялікага сацыялістычнага гучання.

Стварэнне вобраза У. І. Леніна ў мастацтве наогул, у тым ліку ў кніжнай графіцы,— задача вельмі адказная. А ў 20-я гады, калі мастакі толькі пачалі шукаць новыя шляхі адлюстравання рэчаіснасці, а паліграфічнае мастацтва было яшчэ на вельмі нізкім узроўні, яе вырашэнне ўяўлялася даволі складаным. А. Тычына ўпершыню стварыў такі яркі вобраз.

У афармленні беларускай савецкай кнігі 20-х гадоў віднае месца належыць і Генадзю Яўгенавічу З м у д з і н с к а м у. Па падачы вобраза, пабудове кампазіцыі, прыёмах афармлення ён стаяў блізка да П. Гуткоўскага, але саступаў яму ў прафесійных адносінах. Асабліва значны яго ўклад у афармленне дзіцячай кнігі. Удзельнічаючы ў распрацоўцы шрыфту для буквара, ён надзвычай цікава вырашыў літару «С». У сярэдзіну літары лёгка, з натуральнай прастатой укампанаваны выявы хлопчыка і дзяўчынкі, якія вучацца пісаць. Малюнак і літара ў спалучэнні ствараюць цэльны мастацкі вобраз, пры гэтым дэкаратыўная частка кампазіцыі ўзмацняе практычныя мэты азбукі.

У ілюстрацыях да «Гісторыі аднаго мядзведзя» Э. Томпсана-Сэтана (1927) праявілася схільнасць мастака да анімалістычнага жанру, уменне абудзіць у юнага чытача любоў да прыроды. Ілюстрацыі Г. Змудзінскага праўдзіва перадаюць не толькі знешні выгляд звяроў, але і іх характары, настрой, і заўсёды адчуваюцца адносіны да іх аўтара, поўныя любві

---

[84] Больш падрабязна пра творы А. Тычыны гл. у кн.: Герасімовіч А. Анатоль Мікалаевіч Тычына. Мн., 1961. С. 12—21.

і лагоднага гумару. Па тэхніцы выканання малюнкі тонавыя і штрыхавыя, выкананыя пяром з умелым выкарыстаннем контуру, спалучэнняў чорных і белых плям.

Ілюстрацыі да кнігі «Ліст Ільічу» П. Замойскага (1927) пабудаваны па таму ж прынцыпу, што і вышэй разгледжаныя. Аднак чыста дэкаратыўныя элементы (буквіцы, застаўкі) і сюжэтныя малюнкі (ілюстрацыі) не аб'ядноўваюцца адзінай мэтай, не ствараюць мастацкага ансамбля кнігі, не звязаны з яе стылем і зместам. Асабліва гэта датычыцца буквіц, якія выпадаюць з агульнай канвы афармлення і нібы ўзяты з іншай кнігі.

М. Філіповіч, П. Гуткоўскі, Г. Змудзінскі, А. Тычына — мастакі, якія стаялі ля вытокаў кніжнай графікі з першых дзён заснавання ў рэспубліцы дзяржаўнага кнігадрукавання. З іх творчасцю звязаны вышэйшыя дасягненні тагачаснага мастацтва кнігі. Шукаючы ўласны стыль, індывідуальную палітру графічных выяўленчых сродкаў, яны заклалі трывалы падмурак беларускай савецкай кніжнай графікі. Іх творчыя дасягненні абумоўлены глыбокай сувяззю з традыцыямі роднай культуры, з беларускай народнай творчасцю. Адсюль яркая нацыянальная самабытнасць іх работ.

У той жа час многія мастакі кнігі (імёны некаторых з іх засталіся невядомымі) цягнуліся да адкрытага дэкаратывізму, сімволікі. Вокладкі кніг Ц. Гартнага «Трэскі на хвалях» і М. Чарота «Веснаход» (1924) выгашаны А. Баранскім у дэкаратыўным стылі з выразна сімвалічным гучаннем. На першай — хвалі, па якіх плывуць вывернутыя паваднам дрэвы. Хвалі цёмна-сінія, дрэвы чорныя. Малюнак абрамлены дэкаратыўнай рамкай з чорных тонкіх ліннеек. Кампазіцыя другой вокладкі складаецца як бы з двух матываў: першы — дэкаратыўнае абрамленне, скампанаванае з чорных стваЛоў дрэў з пераплеценымі цёмна-зялёнымі кронамі, другі — цюльпаны з бутонамі на фоне сонечных прамянёў. Малюнак выкананы пры дапамозе сілуэтных тонкіх лінеек. Мастак знайшоў цікавыя суадносіны паміж выявай і надпісам. Сугучнасць літар і малюнка дазволіла А. Баранскаму і ў тым, і ў другім выпадках стварыць цэльныя выяўленча-вобразныя кампазіцыі. Арганічнае спалучэнне шрыфту з выявай было наогул адной з характэрных асаблівасцей вокладак 20-х гадоў.

Удалы прыклад такога рашэння ўяўляе вокладка невядомага мастака да кнігі Ц. Гартнага «Урачыстасць» (1925). У агульную кампазіцыю ўкампанаваны рытмічна размешчаныя сілуэты дэманстрантаў (чырвонагвардзейцы, рабочыя, інтэлігенты), элементы савецкай эмблематыкі: серп, молат і калоссе пшаніцы — сімвалы працы. Мастаку ўдалося пазбегнуць эклектычнасці і дасягнуць арганічнага спалучэння на першы по-

44. А. Баранскі. Вокладка. 1924

гляд рознахарактарных элементаў. Аб'яднаныя ў адзіным графічным пляценні, яны асацыіруюцца з агульнай ідэяй кніжкі і разам з тым з'яўляюцца зрокавымі прыкметамі часу.

45. П. Гуткоўскі. Марка выдавецтва. 1923

У такім жа плане афармлена кніга З. Бядулі «Паэмы» (мастак невядомы, 1927). Тут вобразная сімволіка адлюстроўвае ідэі рэвалюцыі. Адзнакі новага часу відавочны ў афармленні вокладак кніг М. Чарота «Марына» (мастак невядомы, 1926) і «Чырвонакрылы вяшчун» (мастак невядомы, 1927), дзе адцягненыя выяўленча-пластычныя паняцці мяжуюць з прадметна-матэрыяльнымі формамі. Такая графічная трактоўка малюнка, прадыктаваная імкненнем надаць абстрактным паняццям канкрэтную зрокавую прадметнасць, складала пафас шмат якіх кніжных кампазіцый таго часу.

Выразную прыкмету эпохі надавала кнізе марка, якая ў 20-я гады атрымала на Беларусі сталую прапіску. Яна фарміравалася тымі ж сімволіка-алегарычнымі вобразнымі сродкамі, што і вокладка. Марка выдавецтва «Савецкая Беларусь» (мастак П. Гуткоўскі, 1923) скампанавана з сярпа і молата на фоне ўзыходзячага сонца. Аналагічнай, але больш ускладненай была марка Беларускага дзяржаўнага выдавецтва (мастак Г. Змудзінскі, 1924). Серп і молат, якія ўжо сталі традыцыйнымі элементамі эмблематыкі, мастак размясціў па перыметры сонечнага дыска з радыяльнымі прамянямі, у сярэдзіне якога — разгорнутая кніжка і манаграма «БДВ», а зверху — сілуэт сейбіта.

У 20-я гады рэалістычныя тэндэнцыі ў афармленні кнігі былі яшчэ даволі слабымі і не змаглі развіцца ў пэўны, акрэслены канкрэтнымі адзнакамі мастацкі напрамак: патрабавалася карэнная рэарганізацыя выдавецкай справы і аб'яднанне выдавецтваў. У чэрвені 1924 г. выдавецтвы Белтрэстдрук і «Савецкая Беларусь» былі аб'яднаны ў Беларускае дзяржаўнае выдавецтва [85], якое згуртавала вакол сябе распыленыя мастацкія сілы, стала цэнтрам, у якім пачаўся інтэнсіўны працэс пошукаў і станаўлення асноўных мастацка-афармленчых і грамадскіх прынцыпаў беларускай кнігі. Развіццё кніжнай графікі знаходзіцца ў прамой і непасрэднай сувязі з ростам кніжнай прадукцыі, а яна, нягледзячы на тагачасныя сціплыя матэрыяльныя магчымасці (недахоп паперы, друкарскага абсталявання, кваліфікаваных рабочых), па назвах і тыражу дасягнула высокага ўзроўню ў гісторыі беларускага кнігадрукавання.

У першую чаргу выдаюцца творы беларускіх пісьменнікаў Я. Купалы, Я. Коласа, Зм. Бядулі, К. Крапівы, М. Чарота, М. Лынькова і многіх іншых, а таксама творы рускіх пралетарскіх пісьменнікаў. Праўда, работа выдавецтва ў першыя гады (1924—1926) мела непаслядоўны характар. Творы мастацкай літаратуры, такія, напрыклад, як паэма Я. Купалы «Безназоўнае» (1925), апавяданне Я. Коласа «У ціхай вадзе» (1925),

---

[85] О партийной и советской печати. С. 297—299.

зборнікі вершаў У. Дубоўкі «Трысцё» (1925), А. Дудара «Беларусь бунтарская» (1925), К. Крапівы «Крапіва» (1925), не ілюстраваліся.

46. Г. Змудзінскі. Марка выдавецтва. 1924

Афармленне было надзвычай сціплым. Адзіным аздабленнем служылі наборныя лінейкі чорнага колеру з невялікім арнаментальным узорам (мастакі гэтых кніг невядомы).

Паступова становішча паляпшаецца, узрастае мастацка-паліграфічная культура выданняў, ілюструюцца кнігі для дзяцей і юнацтва і для дарослага чытача. Значным дасягненнем трэба лічыць друкаванне амаль усіх дзіцячых кніжак у колеры.

У галіне кніжнай графікі ў канцы 20-х гадоў пачынае працаваць вялікая група новых мастакоў, у прыватнасці выкладчыкі Віцебскага мастацкага тэхнікума. Яны прынеслі з сабой новыя і разнастайныя прыёмы афармлення кнігі.

У беларускую кніжную графіку Валянцін Віктаравіч Волкаў прыйшоў ужо сталым мастаком, яго творчы почырк склаўся яшчэ да рэвалюцыі. Талепавіты жывапісец, вучань В. Я. Савінскага і П. П. Чысцякова, ён добра валодаў тэхнікай малюнка і плённа працаваў як афарміцель і ілюстратар беларускай кнігі. Характэрныя рысы яго творчай манеры можна разгледзець на прыкладзе малюнка на вокладцы беларускай народнай казкі «Як пеўнік ратаваў курачку» (1928). Дэкаратыўна пабудаваны шрыфт назвы казкі разам з малюнкам стварае цікавы мастацкі вобраз.

Вабіць сваёй дэкаратыўнасцю і вокладка беларускай народнай казкі «Зайчыкі» (1929), дзе ламаная назва, пабудаваная па гарызантальнай восі, і часткова накладзеныя адна на адну літары ўзмацняюць дэкаратыўнае гучанне малюнка, робяць яго дынамічным.

Некалькі іншы характар маюць кніжныя ілюстрацыі Міхаіла Георгіевіча Эндэ. Падобна В. Волкаву, ён ажыццяўляў свае задумы дэкаратыўна-выяўленчымі сродкамі. Аднак

47. М. Эндэ. Вокладка каталога 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. 1925

графічным кампазіцыям М. Эндэ была ўласціва плакатнасць. Гэта добра відаць у пабудове шрыфту на вокладцы казкі «Воўк-дурань» (1928). Літары буйныя і выразныя, злёгку дэкарыраваныя, сам жа малюнак падпарадкаваны семантыцы назвы казкі. Зварот да народных форм беларускага арнаменту дазволіў мастаку з густам выкарыстоўваць іх у якасці заставак і канцовак («Каталог 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі», 1925, мастакі М. Эндэ і А. Тычына).

Да матываў арнаментыкі, гэтай невычэрпнай скарбніцы мастацтва народа, звярталіся і іншыя мастакі. Не прайшла міма яе і мастачка Марыя Васільеўна Лебедзева (вокладкі, экслібрысы і г. д.). Арнаментальнае афармленне кнігі «400-годдзе беларускага друку» (1926) сведчыць пра высокае тэхнічнае майстэрства Лебедзевай, глыбокае адчуванне духу беларускага арнаменту і яго тактоўнае выкарыстанне ў кніжнай графіцы. Мастачка надзвычай арганічна спалучыла нацыянальныя матывы з савецкай эмблематыкай, і такая інтэрпрэтацыя надала арнаменту як адной з мастацкіх форм новае, адпаведнае зместу кнігі сэнсавае гучанне.

Рэалістычнае мастацтва В. Волкава, М. Эндэ, М. Лебедзевай адрознівае даволі высокі прафесіяналізм. Іх творы ўзбагацілі беларускую кніжную графіку гуманістычнымі і дэмакратычнымі традыцыямі рускай мастацкай школы.

На 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы 1925 г. творы беларускай кніжнай графікі былі прадстаўлены вельмі сціпла. Але і гэта ўжо было значным крокам уперад. Экспанаваліся цікавыя па задуме і выкананню вокладкі В. Дваракоўскага да паэмы Я. Коласа «Сымон-музыка» і выдання «Помнік барацьбітам, загінуўшым за вызваленне Беларусі», узоры арнаментальных канцовак, заставак А. Тычыны, акварэльныя ілюстрацыі да беларускіх народных казак «Кавальасілак», «Паляшук і чорт», «Каваль і цмок» М. Філіповіча і да ўсходніх казак Л. Кроля, ілюстрацыі для часопіса «Маладняк», узоры арнаменту для зборніка «Беларусь» П. Гуткоўскага і інш.

48. М. Філіповіч. Ілюстрацыя да беларускай народнай казкі «Паляшук і чорт». 1923

Другая Усебеларуская мастацкая выстаўка 1927 г. засведчыла далейшы прафесійна-творчы рост майстроў кніжнай графікі рэспублікі. Гэта пацвярджаюць акварэльныя ілюстрацыі В. Волкава да беларускай казкі «Як пеўнік ратаваў курачку», праект вокладкі В. Дваракоўскага да кнігі М. Метэрлінка «Сіняя птушка», праекты кніжных вокладак А. Ахола-Вало.

Падводзячы вынікі развіцця беларускага выяўленчага мастацтва за 10 гадоў Савецкай улады, мастацтвазнаўца М. Шчакаціхін пісаў: «Асаблівую ролю адыграла якраз апошняя (выдавецкая справа.— *В. Ц.)*, што выклікала цяпер да жыцця наша кніжнае мастацтва і наогул графіку, якая займала ў нашай сучаснай мастацкай творчасці адно з самых першых месц і ў творах некаторых сваіх прадстаўнікоў ужо дасягае таго сціслага сінтэзу нацыянальнай формы з адпаведным сацыяльным зместам і практычнай карыснасцю, які наогул з'яўляецца асабліва патрэбным для нашага новага мастацтва» [86].

[86] Шчакаціхін М. На шляхах да новага беларускага мастацтва // Полымя. 1929. № 2. С. 194.

Упершыню ў гісторыі нашай культуры творы мастакоў беларускай кнігі былі паказаны на Міжнароднай выстаўцы кніг у Лейпцыгу (1927). Экспанаваліся работы В. Дваракоўскага, П. Гуткоўскага, А. Тычыны, Г. Змудзінскага. Камітэт выстаўкі адзначыў работы мастакоў Савецкага Саюза і, у прыватнасці, Беларускага дзяржаўнага выдавецтва [87].

У 1929 г. аддзел мастацкага афармлення кнігі ўзначаліў умелы арганізатар, таленавіты мастак-графік Валяр'ян Дзмітрыевіч Дваракоўскі. Яшчэ студэнтам Вышэйшага мастацкага інстытута ў Ленінградзе ўдзельнічаў у 1-й і 2-й Усебеларускіх выстаўках, афармляў і ілюстраваў кнігі беларускіх пісьменнікаў (аповесць А. Вольнага «Два», 1925; зборнік Т. Гушчы «Выбраныя апавяданні», 1926 і шмат іншых).

Творчасць В. Дваракоўскага-графіка вызначаецца высокай тэхнікай выканання, спелымі і арыгінальнымі кампазіцыйнымі рашэннямі, тонкім і дасканалым раскрыццём літаратурнага твора. У 1927 г. ён аформіў вокладку кнігі «У глыбі Палесся» Я. Коласа. Выява размешчана па вертыкалі амаль усёй вокладкі, займаючы $^1/_3$ яе шырыні. Мяккія шэра-блакітныя фарбы ствараюць лірычны настрой. Тонкія хвоі з высока ўзнятымі верхавінамі і ахутанымі лёгкай смугой стваламі нагадваюць велічнасць палескага лесу, навяваюць пачуццё адзіноты, што падкрэсліваецца невялічкім вазком, на якім едуць два чалавекі. Чорная фарба назвы ўдала спалучана з каларытам ілюстрацыі і яе фонам — белым колерам.

Майстэрскае выкарыстанне колеру характэрна і для ілюстрацый да казкі С. Маршака «Пажар» (1932).

В. Дваракоўскі быў тонкім знаўцам кніжнага мастацтва, любіў і разумеў яго, шмат сіл аддаваў распрацоўцы шрыфту, кампазіцыі афармлення кнігі [88].

У канцы 20-х гадоў у беларускую кніжную графіку ўліліся свежыя сілы. Узбагаціўся арсенал тэхнічных прыёмаў, пашырыўся дыяпазон выяўленча-вобразнай мовы кніжнай графікі. На 3-й Усебеларускай выстаўцы ў Мінску (1929) ужо можна было ўбачыць ілюстрацыі ў тэхніцы чорнай акварэлі (мастак А. Салавейчык), вокладкі ў тэхніцы штрыхавога афорта (Я. Тайц). Актыўна ўдзельнічаюць у афармленні кніг у гэты перыяд мастакі М. Кірнарскі, Л. Хіжынскі, Л. Леўс, Л. Кроль, І. Давідовіч, В. Мурашоў, Р. Філіпоўскі, В. Літко.

Найбольш пашыраным тыпам афармлення быў арнаментальны з выкарыстаннем дэкаратыўнага шрыфту. Літары шчыльна ўпляталіся ў графічны ўзор малюнка і складалі разам з ім цэльную кампазіцыю. Часам пры такім афармленні шрыфт меў дамінуючае значэнне («Безназоўнае» Я. Купалы, 1925; «Дзве паэмы» М. Грамыкі, 1927, мастак невядомы) або арнамент і шрыфт неслі аднолькавую нагрузку. У вокладках А. Тычыны да кнігі П. Глебкі «Шыпшына» (1927) і М. Кірнарскага да кнігі Ц. Гартнага «Узгоркі і нізіны» (1928) выразна адчуваецца плаўны, рытмічны малюнак арнаменту і шрыфту.

У творчасці В. Дваракоўскага арнаментальны тып афармлення кнігі набывае новае гучанне — у традыцыйныя арнаментальныя матывы ўводзіцца савецкая эмблематыка. Укампанаваная ў раслінны ўзор пяціканцовая зорка напаўняе арнамент новым сацыяльным зместам, перадае дух часу («Выбраныя апавяданні» Т. Гушчы, 1926).

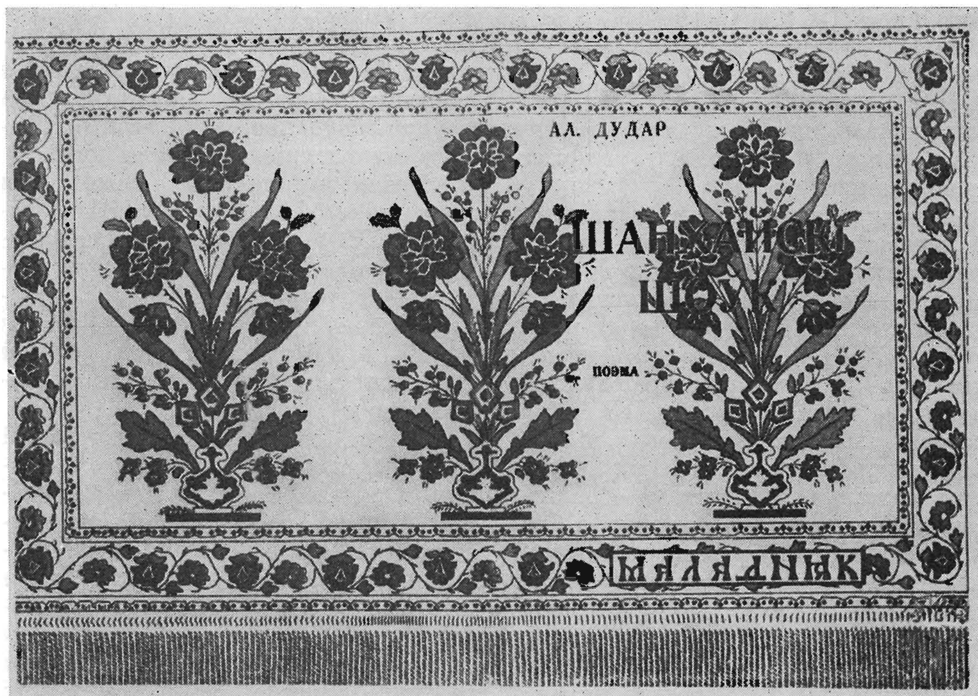
Пры афармленні невялічкіх кніжачак выкарыстоўваўся так званы

---

[87] Internationale Buchkunst-Ausstellung. Amtlicher Katalog Erschienen in Insel-Verlag. Leipzig, 1927. C. 308—329.

[88] Герман М. В. Д. Двораковский. Л., 1970.

49. А. Тычына. Вокладка. 1928



серыйны тып афармлення, калі маляўнічая выява займала абедзве старонкі вокладкі («Сузор'е» А. Гурло, 1926; «Сонечнымі сцежкамі» і «Шанхайскі шоўк» А. Дудара, 1928 — мастак А. Тычына і інш.). Асноўны матыў афармлення гэтай серыі кніжак, выдадзенай «Маладняком»,— арнамент слуцкіх паясоў: кветкі, гваздзікі, валошкі і іх варыяцыі. Малюнак зроблены чырвоным, зялёным і сінім колерамі на жоўтым фоне. Надпіс, дадзены чорным колерам, праходзіць па ўсяму арнаменту. Празмернае захапленне колерам надае малюнку стракатасць і шкодзіць надпісу, які цяжка прачытаць.

У афармленні другой серыі кніжак «Маладняка» былі выкарыстаны матывы расліннага арнаменту: жалуды, лісце, галінкі дуба і інш. Малюнак у іх размешчаны ўверсе па ўсім развароце вокладкі. У цэнтры першай старонкі размяшчаўся партрэт пісьменніка, уверсе — назва кніжкі, унізе — прозвішча аўтара. Злева ўздоўж карашка кнігі кампанавалася па вертыкалі слова «Маладняк», форма шрыфту якога пераклікалася з асноўным матывам арнаментальнага абрамлення. У гэтай серыі ў афармленні А. Тычыны выйшлі ў 1925 г. кнігі «Выбраныя вершы» М. Чарота, «Вершы» А. Якімовіча, «Там, дзе кіпарысы» У. Дубоўкі, «Спатканні» А. Гурло, «Пела вясна» М. Зарэцкага, «Першы паўстанак» С. Хурсіка.

Меншае развіццё атрымаў сюжэтна-тэматычны тып афармлення. Захапленне дэкаратыўнымі сродкамі ў кніжнай графіцы не дазволіла многім мастакам узняцца да разумення мастацкай прыроды сюжэтна-тэхніч-

нага вобразнага рашэння. Так здарылася з кнігай М. Зарэцкага «На чыгунцы» (мастак невядомы, 1928). Зыходзячы з назвы, мастак вынес на вокладку малюнак чыгункі з цягніком. Колеравае рашэнне (чырвонакарычневы цягнік і шэра-зялёны фон) толькі ўзмацняе натуралістычнасць кампазіцыі.

Колеравае вырашэнне вокладкі ў большасці выпадкаў не толькі дапаўняе малюнак, але і дазваляе простую сувязь паміж ім і назвай паглыбіць да разумення зместу літаратурнага твора. Добрай ілюстрацыяй такой актыўнай ролі колеру можа служыць вокладка кнігі Т. Гушчы «У ціхай вадзе» (мастак невядомы, 1927). Звычайны беларускі пейзаж: зарослая сажалка з кветкамі — белымі гарлачыкамі. Колер (зялёны з блакітным адценнем) разам з пластыкай малюнка выяўляюць як назву, так і змест кнігі.

Па гэтым шляху пайшоў і мастак В. Літко ў афармленні кнігі А. Дудара «Вежа» (1928). Простае на першы погляд рашэнне сюжэтнага малюнка мастак удала падкрэсліў сімволікай колераў. Спалучэнне фарбаў — чырвоныя штрыхі вежы на белым фоне, белы подпіс і насычаны чорны фон вокладкі — зліло ў адно традыцыйныя ўяўленні з асацыятыўнымі і ўзмацніла эстэтычнае ўспрыняцце малюнка, сугучнага вершам паэта.

Аналагічна трактавана і вокладка кнігі А. Александровіча «Угрунь» (1927). Мастак М. Кірнарскі вырашыў сюжэт (фабрычныя і заводскія трубы) пры дапамозе сімвалічнага выкарыстання колеру.

Больш пашыраным у гэты перыяд быў сімволіка-алегарычны тып афармлення кнігі, які ў першай палове 20-х гадоў толькі намячаўся. Цікавы прадстаўнік гэтага напрамку — В. Літко, работы якога вызначаліся смелым малюнкам, дэкаратыўнасцю, сэнсавым рашэннем. Мастак добра ведаў і выкарыстоўваў тэхнічныя магчымасці гравюры ці літаграфіі. У афармленні кнігі А. Звонака «Буры ў граніце» (1929) малюнак вырашаны ў сюжэтным развіцці. Тут выкарыстаны сімвалічныя мастацкія вобразы, якія ствараюць пэўнае адчуванне часу і асацыіруюцца з літаратурным зместам кнігі.

Удала выканана ім і кампазіцыя вокладкі кнігі Ц. Гартнага «На перагібе» (1928), сімволіка якой пабудавана на магчымасцях колеру: чырвонага — індустрыяльны горад і чорнага — старая ўбогая вёска. Ламаны надпіс на чырвоным фоне формай пабудовы літар падтрымлівае агульную задуму.

Больш лірычная па настрою і празрыстая па выкананню яго ілюстрацыя да кнігі Ц. Гартнага «Прысады» (1927). Тут канкрэтныя прадметы набылі сімвалічнае адценне: старое дрэва, разбітае маланкай, якая чырвонай стралой-зігзагам праходзіць па ўсёй кампазіцыі, а побач як сімвал новага жыцця маладзенькая зялёная бярозка. Чырвоны надпіс размешчаны ўверсе вокладкі. Уся выява пабудавана на белым фоне.

У работах В. Літко надпіс заўсёды суадносіўся з малюнкам, і разам яны стваралі мастацкі вобраз кнігі, дапамагалі наглядна адчуць характар літаратурнага твора.

У шэрагу работ В. Дваракоўскага ў гэтыя гады асноўным сродкам афармлення кнігі становіцца вобраз-сімвал (ілюстрацыі да кніг «Сымон-музыка» Я. Коласа, 1925; «У віры жыцця» М. Зарэцкага, 1929 і інш.).

У 20-я гады асабліва шырокае развіццё атрымала шрыфтавое афармленне на вокладках. Малюнак шрыфтоў, які рабіўся ад рукі, быў вельмі разнастайным; вялікія патэнцыяльныя магчымасці шрыфту, закладзеныя ў яго акцэнтуючых і асацыятыўна-сэнсавых элементах, абумовілі некалькі тэндэнцый у яго выкарыстанні. Актыўна распрацоўвалі шрыфтавыя кампазіцыі (часцей за ўсё на вокладках) А. Тычына,

В. Дваракоўскі, М. Лебедзева і інш. Удала і па-мастацку быў ужыты шрыфт скарынінскіх кніг у выданні «400-годдзе беларускага друку». Выяўленчыя магчымасці скарынінскай гарнітуры дакладна адлюстроўвалі

50. В. Дваракоўскі. Вокладка. 1928

змест кнігі, надалі ёй рысы гістарызму і нацыянальную афарбоўку. У афармленні кнігі К. Крапівы «Біблія» (мастак невядомы, 1926) скарынінскі шрыфт асацыятыўна звязаны са зместам твора. Аднак зусім не апраўданы ён у афармленні кніг «У чым яго крыўда» М. Зарэцкага (мастак невядомы, 1926) і «Кветкі з чужых палёў» Ю. Гаўрука (мастак А. Тычына, 1928). Гэта была проста даніна модзе, даніна часу, таму што шрыфт тут ніяк не ўзгадняецца са зместам і выступае толькі ў якасці дэкаратыўнага аздаблення.

У пошуках мастацкай выразнасці шрыфту асобныя мастакі даводзілі яго малюнак да мудрагелістай вычварнасці, крайнасцей — у такіх выпадках шрыфтператвараўся ў штосьці накшталт іерогліфаў («Падарожжа на новую зямлю» М. Зарэцкага, 1928, мастак Я. Тарас). Аднак у цэлым мастацка-дэкаратыўныя прыёмы і сродкі пабудовы шрыфту дазвалялі павялічыць яго выяўленчыя магчымасці: ён адначасова і ўпрыгожваў вокладку і адпавядаў сэнсаваму значэнню твора. Так будуе шрыфт А. Ахола-Вало на вокладцы кнігі «Ветры буйныя» П. Труса (1927). Дэкаратыўная форма літар і іх сэнсавае рашэнне выразна асацыіруюцца з назвай кнігі. Дэкаратыўна-сэнсавы шрыфт назвы можна сустрэць і ў В. Літко («Угрунь» А. Александровіча, 1927; «Зорнасць» А. Гурло, 1927; «Крокі» М. Лужаніна, 1928).

У сярэдзіне — канцы 20-х гадоў з'яўляецца строгі, класічны шрыфт. Надпісы з яго кампанаваліся як па сіметрыі, так і на асіметрыі. Часта шрыфт і форма надпісу насілі плакатны характар і служылі як бы наглядная агітацыяй мастацкага афармлення. Тлумачылася гэта тым, што кнігі адрасаваліся шматмільённай малапісьменнай аўдыторыі. Канкрэтнасць і прастата такога афармлення былі даходлівыя і зразумелыя. Прыкладамі выкарыстання класічнага шрыфту могуць быць выданні: «У віры жыцця» М. Зарэцкага, «У глыбі Палесся» Я. Коласа (мастак В. Дваракоўскі); «Сокі цаліны», «На перагібе» Ц. Гартнага (В. Літко); «Урачыстасць» Ц. Гартнага, «Пад сонцам» М. Зарэцкага (1925), «На зачараваных гонях» З. Бядулі (1927), «Сонечны паход» М. Чарота (1929), «У атласнай турме» С. Алымава (1929, мастакі невядомы); «Белы вянок» У. Галубка (1929, мастак М. Гусеў) і інш.

У канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў выдавецтвы сталі часцей выпускаць арыгінальныя кнігі для юнацтва. Вялікая заслуга ў гэтым нале-

жыць таленавітаму беларускаму пісьменніку Янку Маўру. Яго раман «Амок», аповесці «Палескія рабінзоны», «Сын вады», «У краіне райскай птушкі», «Чалавек ідзе!..», «Пекла» і іншыя хутка заваявалі велізарную папулярнасць і ўзнялі беларускую юнацкую кнігу да ўзроўню сусветнай літаратуры.

Афармленне выданняў для юнацтва вельмі неаднароднае — былі знаходкі, былі і няўдачы. Кніга Я. Маўра «Чалавек ідзе!..» (1927, мастак А. Тычына) апавядае пра паходжанне і жыццё на зямлі чалавека, пра яго барацьбу за існаванне. Чорна-белыя малюнкі, выкананыя пяром, у займальнай форме раскрываюць змест аповесці. Кожная глава суправаджаецца ілюстрацыяй буквіцай і малюнкамі рознага фармату. Вялікая ўвага надаецца трапічнай флоры і фаўне.

Мастак карыстаецца рознай манерай выканання малюнка — то штрыхом, то рэзкай чорна-белай плямай. У ілюстрацыях адчуваюцца аб'ём і прастора. Малюнкі не раўнацэнныя па стылю выканання: побач з мастацкай выявай сустракаюцца дэфармаваныя формы фігур, прадметаў, прасторы («Трус падскокваў, як шалёны», «Агонь сам пайшоў па траве»). У цэлым жа серыя ілюстрацый А. Тычыны адыграла станоўчую ролю ў развіцці кніжнай графікі. Ілюстрацыі да другога выдання гэтай кнігі (1932) былі зроблены А. Тычынам у іншай манеры. Гэта ўжо чорна-белыя тонавыя малюнкі, дзе ценявыя пераходы больш мяккія і пластычныя.

Цікавыя і займальныя ілюстрацыі В. Літко да кнігі Я. Маўра «Амок» (1930), у якой расказваецца аб нацыянальна-вызваленчай барацьбе інданезійскага народа супраць галандскіх прыгнятальнікаў. Ілюстрацыі дагэтуль захавалі жывы, эмацыянальны напал, у іх адчуваецца сталае майстэрства мастака, які свабодна і ўмела валодае лініяй, прасторай і формай. Выразнасць вобразаў, замацаваных у пластыцы прыгожага, празрыстага малюнка, эмацыянальна ўражвае, лінія перадае не толькі форму фігур і прадметаў, але і асветленасць, прастору, стан прыроды.

У асобных ілюстрацыях В. Літко ўдалося выявіць нацыянальны характар інданезійскага народа. Аднак захапленне экзатычнасцю і адлюстраваннем чыстага дзеяння не дазволілі яму раскрыць псіхалогію ўдзельнікаў паўстання. Тым не менш серыя малюнкаў да кнігі Я. Маўра «Амок» заняла адметнае месца ў беларускай кніжнай графіцы таго часу.

Менш пашчасціла твору Я. Маўра «Палескія рабінзоны» (1930), якую афармляў В. Літко. У большасці выпадкаў ілюстрацыі прымітыўныя па малюнку, часам скажаюць сэнс твора, пазбаўлены нацыянальнага каларыту.

51. А. Тычына. Вокладка. 1927

Пачатак 30-х гадоў адзначаны прыкметнымі зрухамі ў грамадскім жыцці, выклíканымі калектывізацыяй і рэканструкцыяй народнай гаспадаркі. Гэтыя з'явы не маглі не адбіцца і на мастацтве: пераасэнсоўваюцца ранейшыя погляды і ўяўленні, інтэнсіўна вядзецца пошук новых выяўленча-вобразных сродкаў. У архітэктуры і жывапісе гэта прывяло да канструктывізму, асноўныя прынцыпы якога неўзабаве пераносяцца і на кніжную графіку. Калі ў архітэктуры канструктывізм — гэта рацыяналізм, мэтазгоднасць плаціровачных рашэнняў, лаканічнасць формы і эканамічнасць, дык у выяўленчым мастацтве ён выліўся ў абстракцыянізм і фармалізм.

Канструктывізм інтэнсіўна развіваўся ў савецкай кніжнай графіцы (Л. Лісіцкі, А. Родчанка, С. Тэлінгатэр і інш.). У Беларусі ён з'явіўся пазней і працякаў у своеасаблівай форме. Паказальныя ў гэтым сэнсе ілюстрацыі Б. Малкіна да кнігі Я. Маўра «Пекла» (1929).

«Пекла» — фантастычныя апавяданні аб прыгодах піянераў. Пісьменнік у алегарычнай форме расказвае пра іх сустрэчы з папом, чарцямі, выкрывае рэлігійнае цемрашальства. Вузлавыя эпізоды сюжэта мастак Б. Малкін імкнуўся зрокава паднесці чытачу.

Захапіўшыся чыста знешнімі выяўленчымі эфектамі, мастак не наўмысна сказіў сэнс. У выніку акарыкатуранымі аказаліся не толькі адмоўныя персанажы, але і станоўчыя вобразы аповесці. Кампазіцыя ілюстрацый заблытана, празмерна загрувашчана другараднымі прадметамі, пазбаўленымі ўсякага сэнсу і сувязі са зместам кнігі.

«Фарматворчасць», якая на рубяжы 20—30-х гадоў была пашырана ў савецкай графіцы, нанесла значную шкоду беларускай (асабліва дзіцячай) кнізе. Прыкметныя сляды бачны ў афармленні кніг Е. Адамовіча «Без маці» (мастак невядомы, 1928), А. Александровіча «Горад раніцай» (мастак Б. Малкін, 1930), Ф. Каманіна «Дзед і трое» (мастак Зянькові́ч, 1930) і шмат якіх іншых выданняў для малодшага ўзросту. Змрочнае ўражанне пакідаюць і афармленыя Б. Малкіным кнігі «Прысады» Ц. Гартнага (1930), «Тры пальцы» З. Бядулі (1930). Галоўны выяўленчы матыў ілюстрацый — чаргаванне чорных квадратаў і белага фону, у гэтым жа стылі пабудаваны і шрыфт. На вокладцы кнігі З. Бядулі «На зачараваных гонях» (1929) намаляваны чалавечы чэрап і мурашка, якая паўзе ў чорную вачніцу. А на вокладцы кнігі У. Маякоўскага «Як узяць да ладу, што добра, блага?» (1932) замест чалавечых фігур — схематычныя сілуэты, зафарбаваныя неахайнымі каляровымі плямамі, якія па задуме мастака павінны абазначаць нейкія прадметы. Такое наўмысна ўмоўнае афармленне, разлічанае як бы на наіўную дзіцячую псіхіку, было характэрнай прыкметай кніжнай графікі (мастак І. Давідовіч).

Схематызм малюнка ўласцівы кнігам Л. Чарняўскай «Валуй — камісар часоў кераншчыны» (мастак Р. Філіпоўскі, 1929), Г. Уэлса «Першыя людзі на месяцы» (1930), К. Чорнага «Буры» (1930) (мастак У. Шульц). У ілюстрацыях М. Аксельрода да кнігі З. Бядулі «Салавей» (1932) адчуваецца імкненне сумясціць выяўленча-вобразныя сродкі канструктывізму і рэалізму.

Афармляліся вокладкі і пры дапамозе геаметрычных фігур, ліній — гарызантальных, вертыкальных, дыяганальных, квадратаў, кругоў. Так афармлена, напрыклад, кніга А. Александровіча «Цені на сонцы» (1931, мастак невядомы). Фон белы, пасярэдзіне аранжавы, некалькі прыглушанага тону круг, надпіс і дзве дыяганальныя лініі, якія вар'іруюцца колерам (чорным, белым, аранжавым), перасякаюць яго. У цэнтры круга слупком размешчана набраная

нонпарэллю і паўтораная трынаццаць разоў назва кнігі.

Асноўны матыў афармлення кнігі А. Слесарэнкі «Зламаная труба» (1931, мастак Г. Філіпоўскі) — квадраты і літары, якія ўдала спалучаюцца ў смелых колеравых варыяцыях чорнай, белай, шэрай і крышку бляклай малінавай фарбай. Супраць такога афармлення слушна выступіў часопіс «Детская литература»: «Мы зусім не адмаўляем неабходнасці для мастака выявіць свой індывідуальны твар, выпрацаваць свой «почырк». Мы толькі супраць пераўтварэння «манер» і «манерак» у самакаштоўныя універсальныя метады выяўлення, супраць фармалістычнага фетышыравання іх, супраць штампа ў ілюстрацыі дзіцячай кнігі.

Фетышыраванне кожнай з уласцівасцей, кожнай з якасцей выяўленчага вобраза непазбежна прыводзіць да фармалізму, да разбурэння самога вобраза, а ў канчатковым выніку да збяднення і скажэння рэчаіснасці» [89].

Рэалістычныя тэндэнцыі ў кніжнай графіцы распрацоўвалі М. Філіповіч, А. Тычына і М. Гусеў, які ў пачатку 30-х гадоў узначальваў аддзел мастацкага афармлення Беларускага дзяржаўнага выдавецтва. Добры знаўца паліграфіі, ён разумеў задачы і спецыфіку кніжнага мастацтва, яго ілюстрацыі вызначаліся дакладнасцю і пераканаўчасцю формы, выразнасцю пабудовы кампазіцыі (франтыспіс да кнігі М. Горкага «Мае універсітэты» і інш.).

30-я гады не далі мастацтву кнігі новых яркіх твораў. Ні 4-я, ні 5-я выстаўкі выяўленчага мастацтва не сталі святам беларускай кніжнай графікі, яе развіццё замарудзілася і нават затрымалася.

Значную ролю ў далейшым развіцці кніжнай графікі адыграла арганізацыя графічнага аддзялення ў Віцебскім мастацкім вучылішчы (1932), ініцыятарам якога быў Фёдар Адольфавіч Фогт (1889—1939), прадстаўнік рускай рэалістычнай школы. За час працы ў тэхнікуме ён падрыхтаваў шмат таленавітых мастакоў і сам прымаў удзел у ілюстраванні кніг. Яму належыць серыя літаграфій да «Рэвізора» М. Гогаля (1935) і «Стракатага флейтыста» Г. Браўнінга (1935). Яго работы экспанаваліся на Усесаюзнай выстаўцы ў 1935 г. у Маскве і атрымалі высокую ацэнку грамадскасці і гледача.

Паступова мяняецца і практыка Беларускага дзяржаўнага выдавецтва. Рэалістычную накіраванасць яго дзейнасці вызначаюць творы В. Волкава, М. Эндэ, М. Лебедзевай, В. Дваракоўскага, А. Тычыны, В. Літко.

Стан беларускай кніжнай графікі другой паловы 20-х — пачатку 30-х гадоў вызначаецца, з аднаго боку, агульнымі заканамернасцямі развіцця савецкай кніжнай графікі, з другога — нацыянальнымі асаблівасцямі, якія выявіліся ў ілюстраванні жыцця і быту беларускага народа, прадметаў побыту, народных строяў, тыпаў беларусаў і малюнкаў роднай прыроды. У гэты перыяд нараджаецца ілюстраваная савецкая беларуская мастацкая літаратура, якая знайшла найбольш поўнае развіццё ў дзіцячай і юнацкай кнізе. Аднак разгляд самых характэрных ілюстрацый і афармлення мастацкай літаратуры Беларусі паказвае, што яны не заўсёды адпавядалі рэалістычнаму напрамку. Шмат якія мастакі захапіліся павярхоўным пераказам, другараднымі дэталямі, апісаннем прыроды, а праблема псіхалагічнага глыбокага вобраза заставалася па-за ўвагай мастакоў, хоць у афармленні твораў класічнай літаратуры яна паспяхова вырашалася ў гэты час вядучымі мастакамі Масквы і Ленінграда.

---

[89] Против формализма и штампа в иллюстрациях к детской книге // Детская литература. 1936. № 3—4. С. 12—13.

* * *

Асноўныя дасягненні графікі 20-х гадоў звязаны з мастацтвам кнігі, якое ў тыя гады было вядучым. Пэўнае развіццё атрымалі і яе станковыя формы: малюнак, акварэль, гравюра. Многія мастакі (П. Гуткоўскі, А. Тычына, Г. Змудзінскі, М. Лебедзева, М. Эндэ і інш.) займаліся адначасова і кніжнай і станковай графікай. Звярталіся да яе таксама жывапісцы (М. Філіповіч, М. Станюта, В. Волкаў) і скульптары (А. Грубэ і інш.).

Большасць тагачасных мастакоў, што працавалі на Беларусі, не мелі вышэйшай адукацыі, школы. Іх працам часам нестае прафесіяналізму. Але энтузіязм, што ахапіў беларускі народ у першыя паслярэвалюцыйныя гады, адбіўся на іх творах, у якіх адчуваецца неспакойны рух часу, жаданне стварыць яркае і самабытнае мастацтва.

Своеасаблівы адлік станковая графіка вядзе з вераснёўскай выстаўкі 1921 г. у Мінску, на якой былі прадстаўлены амаль усе віды і тэхнікі графічнага мастацтва: малюнак, акварэль, ксілаграфія, лінагравюра, пастэль, афорт, літаграфія [90]. Сярод удзельнікаў выстаўкі былі мастакі, якія пазней абралі графіку сваёй асноўнай прафесіяй,— І. Гембіцкі і П. Гуткоўскі. Праўда, Гембіцкі выступіў на выстаўцы як жывапісец. Творчасць Гуткоўскага — таленавітага, але пакуль што па-сапраўднаму не ацэненага майстра — была прадстаўлена гравюрным аўтапартрэтам і некалькімі акварэльнымі пейзажамі [91]. Яны не захаваліся, таму меркаваць аб іх мастацкіх вартасцях цяжка.

Паслядоўным графікам на выстаўцы 1921 г. выступіў і Н. Пляшчынскі (пазней пераехаў на Украіну). Ён паказаў шэраг партрэтаў, пейзажаў, тэматычных лістоў: «Мужык», «Рабочыя», «Работа на прыстані» і г. д. Працы Пляшчынскага былі выкананы ў эстампных матэрыялах: аўталітаграфіі, афорце, гравюры на ліналіуме.

Тры алоўкавыя малюнкі паказала малавядомая тады мінская мастачка П. Мрачкоўская. К. Елісееў (пазней вядомы карыкатурыст «Крокодила») выставіў цэлы рад твораў, сярод якіх алоўкавы партрэт Я. Купалы (знаходзіцца ў экспазіцыі Музея Я. Купалы ў Мінску), выкананы жывым, смелым контурам. На жаль, знешняе падабенства перададзена ў ім досыць прыблізна, не адчуваецца глыбокага пранікнення ў характар славутага песняра.

Сярод удзельнікаў вераснёўскай выстаўкі 1921 г. быў таксама Міхась Філіповіч — адзін з самых яркіх і таленавітых беларускіх мастакоў, які пакінуў значны след у выяўленчай культуры рэспублікі. Сярод дваццаці твораў, прадстаўленых ім, на думку М. А. Арловай, было шмат няспелага і памылковага накшталт кампазіцый з характэрнымі назвамі: «Максімальнае выяўленне колеру», «Супрэматызм», «Канструкцыя плоскасцей» [92]. Дзве з памянёных даследчыцай работ сапраўды названы ў каталогу выстаўкі, але не яны вызначалі напрамак творчасці М. Філіповіча. Большасць твораў мастака вылучалася жыццёвым рэалізмам, вялікай шчырасцю, чалавечнасцю і цеплынёй. Ужо ў той час Філіповіча вабіла нацыянальная тэма, якая пазней стане галоўнай у яго творчасці.

---

[90] Каталог 1-й художественной выставки подотдела «ИЗО» художественного отдела Главполитпросвета БССР. Мн., 1921.

[91] Акварэльныя творы на выстаўцы 1921 г. занялі значнае месца; амаль кожны ўдзельнік паказаў адзін ці некалькі акварэльных пейзажаў, партрэтаў, эцюдаў.

[92] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960. С. 62.

Выстаўка 1921 г. засведчыла наяўнасць у Беларусі (дакладней — у Мінску) здольных мастакоў, але ў той час яны яшчэ не былі творча арганізаваны і працавалі паасобку.

Новы этап у развіцці графікі, як і іншых відаў выяўленчага мастацтва, пачаўся з 1925 г., калі ў Мінску была арганізавана 1-я Усебеларуская мастацкая выстаўка. Варта адзначыць, што ў каталогу гэтай выстаўкі графіка ўпершыню названа як асобны від мастацтва. З 1115 работ, што экспанаваліся, амаль палавіна была выканана ў розных графічных тэхніках.

Па цэламу раду графічных твораў прадставілі А. Астаповіч, В. Дваракоўскі, Г. Змудзінскі (малюнак тушшу), П. Гуткоўскі (літаграфія, ксілаграфія, акварэль, малюнак), А. Тычына, А. Вало (лінарыт), М. Аксельрод, С. Юдовін (дрэварыт), М. Эндэ (акварэль) і інш. Амаль усе паказаныя на выстаўцы 1925 г. творы належалі да станковай графікі[93]. Жанр партрэта быў прадстаўлены творамі П. Гуткоўскага: партрэты Я. Коласа (акварэль) і Я. Купалы (алей), некалькі партрэтаў у тэхніцы рысунка: «Партрэт этнографа А. К. Сержпутоўскага», «Галава рабочага», «Пастушок», «Навальніца» (не захаваліся).

Творчасць П. Гуткоўскага як графіка-станкавіста амаль не вывучана. Нічога не сказана пра яго ў працах М. С. Кацара, М. А. Арловай, П. М. Герасімовіча. Тым часам гэта быў яркі і самабытны мастак, які ўнёс прыкметны ўклад у кніжную і станковую графіку Беларусі. П. Гуткоўскі — пачынальнік беларускай графічнай Лeнініяны[94]. На выстаўцы 1925 г. экспанаваўся літаграфскі партрэт У. І. Леніна.

Актыўна і плённа працаваў у станковай графіцы жывапісец М. Філіповіч. У 20-я гады, працуючы ў Беларускім дзяржаўным музеі, ён нярэдка ўдзельнічаў у навуковых гісторыка-этнаграфічных экспедыцыях[95], прагна вывучаў народную творчасць, рабіў замалёўкі прылад працы, вопраткі, музычных інструментаў. Відаць, не знойдзецца такога кутка ў Беларусі, дзе б мастак не пабываў разам з супрацоўнікамі музея. Аб гэтым сведчаць альбомы з замалёўкамі (большасць з іх зроблена ў 20-я гады), якія мастак у 1946 г. здаў у Рэспубліканскі Дом народнай творчасці БССР (захоўваюцца ў бібліятэцы Рэспубліканскага Дома народнай творчасці БССР, № 2602). Замалёўкі Філіповіча з'яўляюцца каштоўным мастацкім матэрыялам. Яны сведчаць пра любоў жывапісца да свайго народа, яго творчасці, духоўнай і матэрыяльнай культуры.

Замалёўкі беларускай народнай вопраткі (каля 177) склалі чатыры альбомы. Са старонак альбомаў паўстаюць жывыя запамінальныя вобразы беларусаў. Мы бачым на іх дудароў, што граюць на сваіх старажытных інструментах; жанчын, якія прадуць кудзелю; сялян, што ідуць на працу і г. д. Як сведчаць подпісы, замалёўкі рабіліся ў Мінскай, Баранавіцкай, Палескай, Бабруйскай, Пінскай, Магілёўскай, Полацкай, Віцебскай абласцях. Мастак са скрупулёзнасцю сапраўднага вучонага класіфікуе касцюмы па раёнах, дзе яны непасрэдна замаляваны (у Мінскай вобласці замалёўкі рабіліся ў Мінскім, Барысаўскім і Чэрвеньскім раёнах; у Магілёўскай — у Мсціслаўскім, Магілёўскім, Клімавіцкім і інш.).

У іншых альбомах — «Беларускія дарэвалюцыйныя хаты», «Народныя пернікі», «Беларускія ткацкія ўзо-

[93] Каталог 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Мн., 1925. С. 1—2.

[94] Налівайка Л. Ля вытокаў беларускай Ленініяны // Літ. і мастацтва. 1982. 16 крас.

[95] Бандарчык В. К. Гісторыя беларускай савецкай этнаграфіі. Мн., 1972. С. 24.

52. А. Астаповіч. Апошні снег. 1920

ры» — змешчаны акварэльныя малюнкі адпаведных відаў народнага мастацтва.

Альбомы Філіповіча — глыбокае і пакуль што ледзь не адзінае ў гісторыі культуры мастацкае даследаванне розных відаў народнай творчасці беларусаў. Яны сведчаць пра тое, як грунтоўна рыхтаваў сябе малады жывапісец да будучай працы на ніве беларускага мастацтва. Мастацкі ўзровень замалёвак розны. Большасць з іх выканана акварэллю, што вельмі маляўніча запаўняе выяву, адзначаную пластычным, выразным контурам, якім мастак выяўляе чалавечую постаць, прадмет і г. д. У такой тэхніцы выкананы, напрыклад, выразныя замалёўкі беларускіх народных інструментаў, асобных касцюмаў, жанравых сцэн і г. д.

У радзе акварэлей Філіповіч пазбягае контуру. Тады яны вабяць жывапіснасцю, тонкімі адценнямі фарбаў, што сплаўляюцца ў вельмі маляўнічае цэлае. Да гэтай групы належаць арыгінальныя акварэльныя малюнкі народных пернікаў з Мінскай вобласці, выкананых у гарачай лілова-ружовай гаме («Лялька», «Рыбка», «Пісталет», «Конік», «Скрыпка» і інш.). Без ужывання контуру напісана таксама большая частка акварэлей з альбома «Народная драўляная разьба», дзе асаблівай увагі заслугоўваюць малюнкі ліштваў.

Параўнаўча нязначная частка работ выканана адным контурам або суцэльнай штрыхоўкай тушшу (без ужывання колеру). У манеры штрыхавога малюнка цалкам выкананы накіды з альбома «Беларускія дарэвалюцыйныя хаты» (зроблены ў Петрыкаўскім, Слуцкім і іншых раёнах). Большасць замалёвак прызначалася для будучых жывапісных твораў. Разам з тым асобныя з іх маюць самастойны характар. Гэта адзін з няшмогіх прыкладаў той руплівай і патрэбнай папярэдняй працы, без якой стварыць самабытнае мастацтва наўрад ці магчыма.

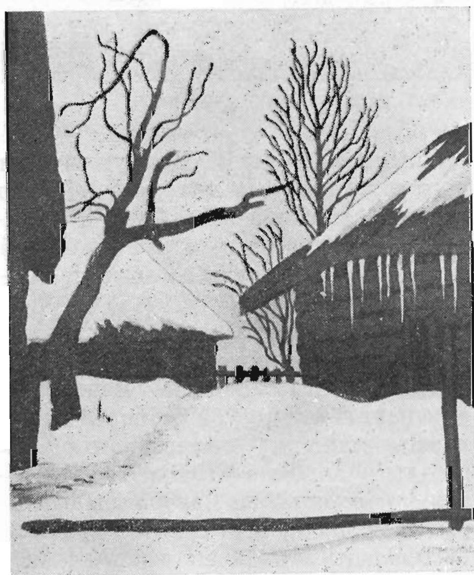
Графічныя аркушы Філіповіча, як і яго палотны алеем, сведчаць пра самабытны і адметны талент майстра. «Усведамленне, што былі ў беларускім савецкім жывапісе такія майстры, як Філіповіч, дапамагае сёння тварыць і разумець таямніцу мастацтва, грамадзянскага, наватарскага, таго, якому ўсе ў сілу сваіх магчы-

масцей служым»[96],— піша вядомы савецкі графік Р. Філіпоўскі пра свайго настаўніка.

Прыкметны ўклад у даваенную станковую графіку ўнёс Аркадзь Астаповіч. У адрозненне ад М. Філіповіча ён у асноўным звяртаўся да вясковага пейзажу, стварыўшы шэраг таленавітых аркушаў, якія адзначаны рысамі нацыянальнай самабытнасці.

Першыя лісты Астаповіча «Восень», «Куток гарадскога саду»,

53. *А. Астаповіч. Сакавік. 1923*



«Краявід з возерам» (1915)[97] зроблены пад уплывам графікі пецярбургскага «Свету мастацтва» («Мир искусства»), у іх яшчэ часам адчуваецца рука мастака-аматара, адсутнасць мастацкай школы.

Графічныя аркушы Астаповіча 1916—1923 гг. прасцейшыя паводле выканання і ў той жа час больш глыбокія па зместу і настрою. Запазычаная ў «мирискусников» узорыстасць, што ўласціва раннім творам, знікае. Улюбёнай тэхнікай Астаповіча становіцца чорная акварэль, якую ён спалучае са штрыхоўкай чорнай тушшу, пакладзенай на акварэльны падмалёвак экспрэсіўна, без ранейшага рацыяналізму і арнаментацыі. Работы становяцца больш вольнымі, смелымі па выкананню («Воблачны дзень», «Дрэвы ў полі», «Лес», «Краявід з дрэвамі», 1921). Зямлю і кроны дрэў мастак вырашае шырокімі лаканічнымі заліўкамі, маляўнічымі плямамі. Ствараецца ўражанне, што асобныя пейзажы Астаповіча выкананы ў тэхніцы лінарыта. Яны ў нечым нагадваюць працы Астравумавай-Лебедзевай, хоць часам саступаюць ім ва ўменні адбіраць галоўнае ў пейзажы, перадаваць яго настрой.

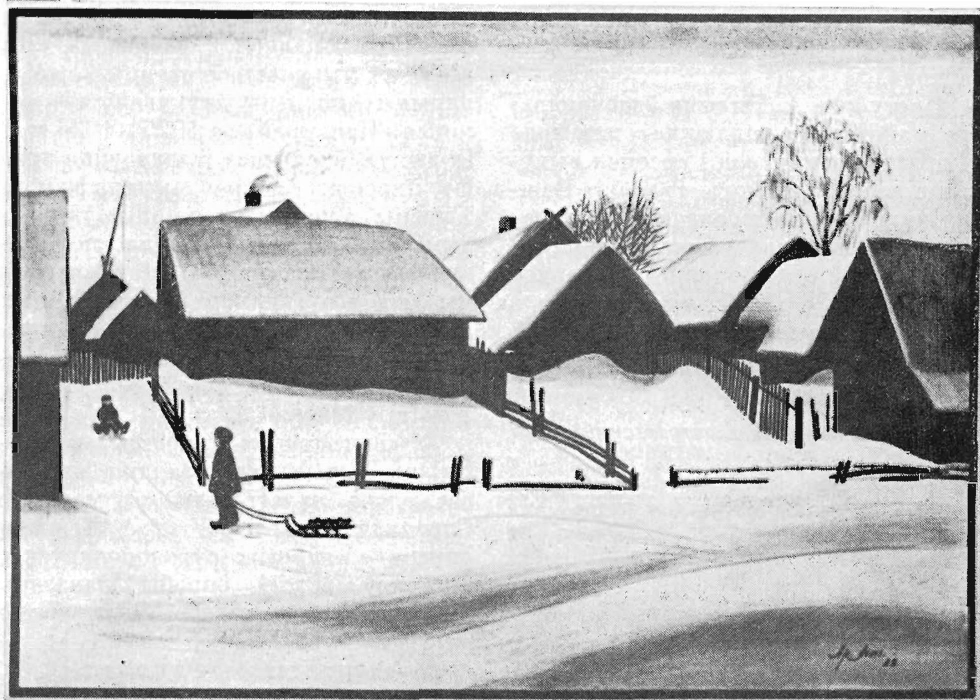
Прыкметны пералом у творчасці Астаповіча наступіў у 1923 г., калі ён пераехаў на радзіму бацькі ў вёску Мар'іна Горка[98]. Яго па-ранейшаму вабіць вясковы пейзаж. Большасць краявідаў 1923—1929 гг. вылучаюцца тонкім адчуваннем беларускай прыроды, рэдкай непасрэднасцю і паэтычнасцю, прастатой выяўленчай мовы. Асабліва ўдалыя пейзажы «Ранняя вясна», «Сакавік» (абодва 1923), «Зіма» (1927). Гэта па-сапраўднаму мастацкія творы. Уласцівая раннім аркушам перамальнасць тут паступова знікае, характэрнымі становяцца графічны лаканізм, пэўнае абагульненне. А. Астаповіч валодаў здольнасцю перадаць у пейзажы непаўторны настрой роднай зямлі. Гледзячы на графічныя аркушы Астаповіча, мы адразу пазнаём і неяк зусім па-новаму адкрываем для сябе прыгажосць звычайнай беларускай хаты або родных палеткаў з лаканічна адзначанымі даляглядамі.

[96] Літ. і мастацтва. 1972. 29 верас.

[97] Шматлікія графічныя аркушы А. Астаповіча знаходзяцца ў ДММ БССР.

[98] У Мар'інай Горцы Астаповіч працаваў настаўнікам малюнка, а ўвесь вольны час аддаваў мастацтву.

54. А. Астаповіч. Веснавы краявід. 1928



Сціплымі сродкамі графікі Астаповіч дасягаў у сваіх работах паэтычнасці, нейкай асаблівай чысціні ўспрымання. Па непасрэднасці і паэтычнасці, тонкаму настрою яго графічныя творы можна параўнаць з работамі мастакоў-пейзажыстаў.

У паказе сціплых матываў графік нярэдка дасягаў сапраўднай манументальнасці. У звычайным, будзённым ён умеў прыкмеціць і данесці да гледача сапраўднае хараство. Такія аркушы «Сакавік», «Зіма», дзе канкрэтнасць спалучаецца з пэўнай абагульненасцю, сінтэтычным адлюстраваннем беларускай прыроды.

А. Астаповіч — прадстаўнік так званага чыстага пейзажа, пейзажа-настрою. Аднак часам яго камерныя творы набываюць характар жанравых карцін, у якіх людзі паказаны ў арганічнай еднасці з прыродай («З дрэвамі», 1929).

Напісаныя непасрэдна з натуры некаторыя яго аркушы вылучаюцца яркім нацыянальным каларытам. Іх непасрэднасць, шчырасць і паэтычнасць як бы кампенсуюць прафесійныя недахопы, што заўважаюцца ў асобных пейзажах мастака.

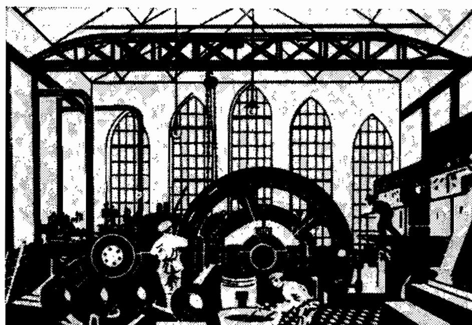
Значнае месца заняла станковая графіка і ў творчасці Анатоля Тычыны (1897—1986), графічная спадчына якога досыць разнастайная. Да арганізацыі Дзяржаўнага выдавецтва ён працаваў у станковай графіцы, пазней перайшоў да кніжнай, экслібрыса.

Раннія творы Тычыны датуюцца 1920 г. (пастэль «У сібірскім займішчы», літаграваюра «Вярблюды» і інш.). Розныя па тэмах і тэхніцы выканання, гэтыя творы яшчэ не даюць уяўлення пра асаблівасць творчай манеры мастака, пра напрамак яго пошукаў. Як і ў ранніх аркушах

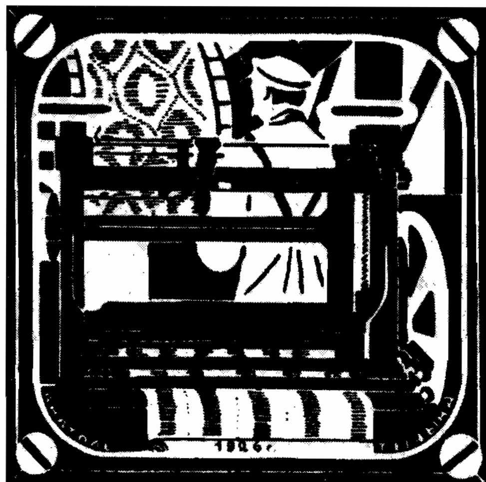
А. Астаповіча, у некаторых малюнках А. Тычыны («Гомель. Былы палац» і інш.) адчуваецца прыкметны ўплыў пецярбургскага «Свету мастацтва».

Паступова А. Тычына ўдасканальвае майстэрства малюнка, пашырае тэматычны дыяпазон і арсенал выяўленча-вобразнай мовы графікі. Важнай вяхой у яго творчасці быў пераход да паказу індустрыяльных матываў новай Савецкай Беларусі. У 1925—1926 гг. Тычына адным з першых нашых графікаў наведаў прамысловыя прадпрыемствы Мінска, выканаў шмат натурных замалёвак. На іх аснове ён зрабіў малюнкі «На электрастанцыі», «Слясарны цэх», «На шпалернай фабрыцы», «На Мінскай чыгуначнай станцыі», «Муляры» і інш. Яны друкаваліся ў часопісе «Наш край» за 1925—1926 гг.[99] Іх выяўленчая мова вылучаецца прафесійнасцю, яскравым графізмам. Тычына ўмела карыстаецца танальнымі суадносінамі, удала перадае атмасферу вытворчасці. На выяўленчы бок яго «вытворчых» графічных аркушаў пэўны ўплыў аказала графіка часопісаў «Бязбожнік ля станка» і «Ля станка», якія ў той час выходзілі ў Маскве.

55. А. Тычына. На электрастанцыі. 1925



56. А. Тычына. На шпалернай фабрыцы. 1926



У «вытворчых» графічных кампазіцыях Тычыны своеасабліва адбіўся час, эпоха індустрыялізацыі маладой Савецкай Беларусі. У іх А. Тычына адным з першых сярод беларускіх мастакоў зрабіў спробы паказаць эстэтычны бок тэхнікі, «вытворчай архітэктуры». У яго заводскіх інтэр'ерах пануе ідэальны парадак, у іх шмат паветра, святла, а «пейзаж машын» выраашаны не суха, а з густам, своеасаблівай прыгажосцю.

Каля 1927 г. Тычына ўпершыню звяртаецца да дрэварыта. Вынікам з'явіліся работы «Маладзік», «Ваколіца», «Дождж», «Кумачкі» і інш. (ДММ БССР). Большасць іх будуецца на кантрасце чорнага і белага колераў. Па тонкасці выканання дрэварыты Тычыны саступаюць творам віцебскіх гравёраў, аб якіх гаворка далей.

У жанры станковай графікі ў даваенны час працаваў Генадзь З м у д з і н с к і (1897—1838). Прафесійны ўзровень яго нямногіх станковых аркушаў, думаецца, ніжэйшы, чым у Філіповіча, Астаповіча і Тычыны, рысы аматарства выяўляюцца ў іх мацней. Найбольш спелым майстрам

[99] Герасімовіч П. М. Анатоль Тычына. Мн., 1961. С. 10—13.

праявіў сябе Змудзінскі ў мастацтве кнігі. Зроблены ў 1925 г. малюнак «Араты» (1925) у нечым пераймальны, характару беларускага селяніна мастак не адчуў. Разам з тым у малюнку перададзена вялікае напружанне, з якім араты працуе. Ёсць у ім і пэўны настрой — змрочны, суровы, які добра адпавядае тэме [100].

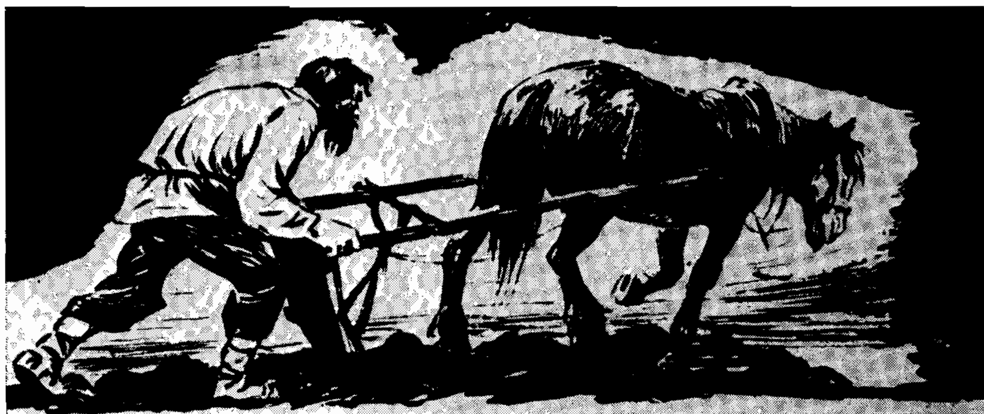
Як адзначалася, да графікі звярталіся і прадстаўнікі іншых відаў мастацтва — жывапісцы, скульптары. Цікавы малюнак Аляксандра Грубэ «Тачачнік» (эскіз да вядомай скульптуры). У ім дакладна акрэслена задума скульптара: постаць рабочага, які вязе цяжкую тачку, пададзена ў профіль. Бачны кожны мускул, жыве, пружыніцца кожная лінія. Свабодная накідная манера не змяншае выразнасці малюнка, яго жыццёвасці. Перад намі прыклад умелага, мастака, бачым, што ён амаль дакладна ішоў ад графічнага эскіза.

Другім, пасля Мінска, цэнтрам развіцця станковай графікі ў 20-я гады стаў Віцебск. У 1918 г. і пазней тут разам з М. Шагалам, К. Малевічам, Ю. Пэнам працавалі М. Дабужынскі, Л. Лісіцкі, С. Юдовін і інш.

У Віцебскіх дзяржаўных мастацкіх майстэрнях фактычна ўпершыню ў нашай краіне ў тыя часы распрацоўваліся многія важныя праблемы прыкладной графікі. Аб гэтым сведчаць малюнкі зборнікаў пад назвай «УНОВИС», якія ў 1920—1921 гг. выходзілі надрукаванымі на машынцы [101].

У першым зборніку змешчаны праекты афармлення трамвая, плакат-шыльда Камітэта па барацьбе з

57. Г. Змудзінскі. Араты. 1925



майстэрскага мыслення ў эскізе, умення скупымі, лаканічнымі сродкамі выразіць аўтарскую задуму. Параўноўваючы малюнак са скульптурай — канчатковым вынікам працы

беспрацоўем і эскіз харчовай картачкі. Ва ўсіх работах — умелая кампаноўка шрыфту ў спалучэнні з абстрагаванымі геаметрычнымі фігурамі. Стыль малюнкаў, якія выкананы ад рукі, выдае манеру Л. Лісіцкага, што адчуваецца ў строгай геаметрызацыі

[100] У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР знаходзіцца альбом з малюнкамі Г. Змудзінскага, выкананымі ў 1916 г. у час службы ў арміі: «Развітанне з землякамі», «Расстрэл шпіёнаў», «Вестачка», «Бежанцы», «Лоўля грамадскіх коней казакамі», «Ля дабычы», «Заняткі стралкоў у рэзерве» і інш.

[101] Адзін зборнік захоўваецца ў ДТГ, ф. Л. Лісіцкага, 76/9 (УНОВИС). Падрабязней пра УНОВИС гл.: Шматаў В. Ф. Беларуская графіка. Мн., 1975. С. 18—22.

выяўленчых кампанентаў, у майстэрскім аб'яднанні розных па малюнку шрыфтоў з размешчанымі на плоскасці прасцейшымі геаметрычнымі фігурамі. Асабліва цікавы па выкананню плакат-шыльда Камітэта па барацьбе з беспрацоўем, у якім ёсць пэўная экспрэсія, выяўленчая выразнасць, хоць яго кампазіцыя і не пазбаўлена некаторай дробнасці. Па-майстэрску зроблены і праект афармлення трамвая, на якім сярод кампактна скампанаваных выразных геаметрычных фігур змешчаны подпіс «Владыкой мира будет труд».

Малюнкі, змешчаныя ў зборніках «УНОВИС»,— узоры новай графікі, якіх дарэвалюцыйнае мастацтва не ведала. Сёння, як вядома, прыкладная графіка адыгрывае важную ролю ў развіцці выяўленчай культуры. Упершыню ж «правы грамадзянства» яна атрымала ў Віцебскай мастацкай школе. Не можа не хвалявацць тое, што спроба ўвесці прыкладную графіку ў быт ажыццяўлялася ў Віцебску фактычна без паліграфіі: творы выконваліся ад рукі, змяшчаліся ў часопісах, надрукаваных на машынцы.

Значную цікавасць уяўляе творчасць Мсціслава Д а б у ж ы н с к а г а ў яго віцебскі перыяд. У акварэлі «Віцебск» добра перададзена атмасфера патрыярхальнага быту гарадскіх ускраін. Па настрою гэты твор сугучны асобным дарэвалюцыйным палотнам Ю. Пэна і ранні́м ксілаграфіям С. Юдовіна. Манера выканання шырокая, свабодная, сакавітая.

Ёсць звесткі, што ў Віцебску М. Дабужынскі з 1918 г. займаў пасаду дырэктара Народнай мастацкай

58. М. Дабужынскі. Віцебск. 1919. Рускі музей. Ленінград

59. М. Дабужынскі. Віцебск. Лесвіца. 1923

школы, але неўзабаве назаўсёды пакінуў горад на Дзвіне. Выказвалася меркаванне, што прычынай гэтага з'явілася спрэчка М. Дабужынскага з К. Малевічам [102].

Сярод яго твораў гэтага перыяду — малюнкі гарадскіх краявідаў, накіды, акварэлі. Выдатны рысавальшчык, Дабужынскі ўмела карыстаецца лёгкім, упэўненым контурам, зрэдку ажыўляючы аркуш сакавітымі, празрыстымі плямамі чорнай акварэлі [103].

Цікавы малюнак «Віцебскі краявід» (1919). Ускраіна горада. Драўляныя хаты ля дарогі, светлыя сцены мураваных будынкаў на ўзвышшы. Перспектыўную глыбіню малюнку надае сілуэт гарадской ратушы, паказаны ўдалечыні ля небасхілу. Смелыя, упэўненыя штрыхі зроблены рукой першакласнага рысавальшчыка, лінеарная манера малюнка добра адпавядае характару гарадскога краявіду, у адлюстраванні якога адсутнічае містычны матыў, што ўласціва асобным гарадскім краявідам Дабужынскага дарэвалюцыйнага часу.

Па-майстэрску выкананы і малюнак «Віцебск. Лесвіца» (1919). З высокага берага спускаецца да Дзвіны маляўнічая драўляная лесвіца. Яе адметны рытм, сілуэт старога дрэва з правага боку, маляўнічы, бясформен-

---

[102] Абрамский И. Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10. С. 69.

[103] Асобныя творы М. Дабужынскага віцебскага перыяду захоўваюцца ў Рускім музеі ў Ленінградзе.

ны плот, за якім бачны выразныя сілуэты драўляных хат ускраіны горада,— усе выяўленчыя кампаненты надаюць графічнаму лісту непаўторны настрой, пераносяць гледача ў Віцебск тых часоў.

У 1923 г. (ужо пасля таго, як Дабужынскі пакінуў беларускі горад) ён паўтарыў матыў з лесвіцай у літаграфіі, якая з'яўляецца адным з лепшых твораў графіка. У тым жа 1923 г. на аснове віцебскіх замалёвак Дабужынскі стварыў шэраг літаграфій, прысвечаных Віцебску: «Віцебская ўскраіна», «Віцебск. Цырк» і інш. Выдатнае майстэрства графіка выяўляецца ў іх ва ўсю моц. Усе сродкі падпарадкаваны тут імкненню стварыць выразны, эмацыянальна напоўнены вобраз горада, перадаць яго непаўторны характар.

Работы М. Дабужынскага на беларускім матэрыяле сведчаць аб яго вялікай прыхільнасці да Беларусі. Не парываў мастак сувязей з нашым краем і пасля таго, як у 1925 г. пераехаў у Літву (жывучы ў Каўнасе, ён прымаў удзел у афармленні беларускіх выданняў).

У адрозненне ад Мінска ў Віцебску ў 20-я гады дамінавала гравюра (перш за ўсё ксілаграфія). Яна пачала адраджацца ў Расіі ў першыя паслярэвалюцыйныя гады [104]. Па прыкладу маскоўскіх мастакоў у тыя часы да дрэварыта звяртаюцца многія майстры Ленінграда, Кіева, Адэсы. Сярод «гравюрных цэнтраў» Віцебск у другой палове 20-х гадоў заняў прыкметнае месца. Праўда, колькасць гравёраў, якія тут працавалі, была невялікая — С. Юдовін, Я. Мінін, З. Гарбавец. Іх працы былі заўважаны на ўсесаюзных і асобных замежных выстаўках. У творчасці віцебскіх гравёраў дамінавалі краязнаўчыя матывы, у прыватнасці пейзажы Віцебска [105].

60. С. Юдовін. З цыкла «Былое». 1920

У тэхніцы дрэварыта шмат працаваў Саламон Юдовін (1894—1954), які ў 20-я гады выканаў серыі «Стары Віцебск» і «Мястэчка». Пазней яны былі аб'яднаны ў вялікі цыкл «Былое», над якім мастак працаваў каля 20 гадоў (1921—1939). Гравюры гэтага цыкла з'явіліся своеасаблівым летапісам Віцебска, дакладней, жыцця гарадской яўрэйскай галоты дарэвалюцыйнага часу.

У ранніх гравюрах С. Юдовіна віцебскага цыкла («Базар» і інш.) яшчэ прыкметны ўплыў лінагравюрнай тэхнікі, якая ў творчасці мастака папярэднічала ксілаграфіі. Юдовін працуе шырокімі плямамі святла і ценю, трактуючы светлыя мясціны па-лінарытнаму жывапісна. Пазнейшыя працы больш «ксілаграфічныя» па тэхніцы разьбы і больш глыбокія

---

[104] Гл.: Мастера современной гравюры и графики. М.; Л., 1928; Розанова Н. Н. Московская книжная гравюра 1920/30-х годов. М., 1982. С. 34—37.

[105] Гл.: Горбовец З. Гравюры на дереве. Витебск, 1927; Фурман И. Витебск в гравюрах С. Юдовина. Витебск, 1928.

па зместу. Юдовін часцей за ўсё карыстаўся белым штрыхом (гэтым ён адрозніваецца ад Я. Мініна і З. Гарбаўца, у дрэварытах якіх пануе «культ» чорнай лініі).

Многія дрэварыты С. Юдовіна маюць жанравы характар. Вузкія маляўнічыя вулкі, нахіленыя хаткі, над дзвярамі якіх вісяць шыльды гарадскіх рамеснікаў, шаўцоў, краўцоў, драўляныя платы, з-за якіх нейк асабліва хвалююча сіратліва цягнуцца да неба доўгія шыі студняў-жураўлёў, брудныя вуліцы ўскраін, маленькія фігуркі занятых штодзённымі клопатамі людзей — вось характэрныя матывы гэтых работ. Такімі вобразамі напоўнены аркушы з серый «Стары Віцебск» і асабліва «Мястэчка». Неспакойны, эмацыянальны лад гравюр, своеасаблівы «юдовінскі» настрой узмацняюць белыя штрыхі, пакладзеныя рэзка, пад вострым вуглом [106].

61. С. Юдовін. Апошнія навіны. 1928

Радзей звяртаўся гравёр да партрэта. Яго нешматлікія творы ў гэтым жанры сведчаць, што ў майстэрстве перадачы псіхалогіі чалавека Юдовін часам не ўступае Пэну, з якім мае шмат агульнага. Паказальная ксілаграфія «Шавец» (1926). У маленькім, як клетка, інтэр'еры — стары, які схіліўся над ботам. Шматгадовая праца згорбіла яго, але не пазбавіла чалавечай годнасці. Усё жыццё шаўца прайшло ў гэтай цёмнай клетцы, толькі вузкая палоска святла ў мізэрным акенцы злучае старога з навакольным светам, нават маленькі кавалачак неба закрыты чорным ботам шыльды.

Ксілаграфія «Шавец» — адна з лепшых прац С. Юдовіна, у якой усе дэталі «працуюць» на вобраз. Тэхнічна работа выканана па-майстэрску, штрых жывы, выразны, экспрэсіўны.

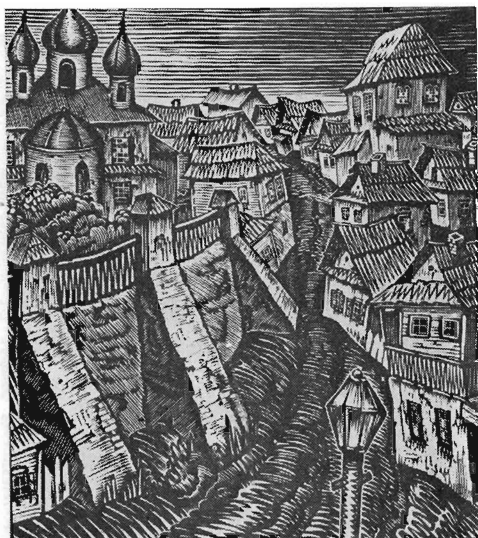
Трэба адзначыць, што ў работах Юдовіна беларуская тэма праходзіць як бы ўскосна, фонам. Гэта беларускія краявіды, архітэктурныя помнікі Віцебска. Іх мы бачым у «Базары» (1921), «Ля Чорнай Тройцы», «Касцёле Антонія» (1923), «Краявідзе з ліхтаром» (1927) і інш. Архітэктурныя помнікі ствараюць у кампазіцыі выразныя сілуэты. Ва ўменні перадаць не толькі вонкавае аблічча, але і «душу» горада, яго непаўторны настрой Юдовін не саступаў гравёрам, што працавалі ў жанры гарадскога пейзажа. У гравюры «Краявід з ліхтаром» мастак паказвае куток віцебскага Верхняга замка: крапасны вал са сценамі, вежамі і моцнымі контрфорсамі, царква з трыма купаламі і круглай абсідай, драўляныя і мураваныя будынкі, якім, здаецца, цесна

---

[106] Гл.: Фурман И. Витебск в гравюрах С. Юдовина.

62. С. Юдовін. Шавець. 1926

63. С. Юдовін. Краявід з ліхтаром. 1926



64. С. Юдовін. Касцёл Антонія з цыкла «Віцебск». 1923. ДММ БССР

на лісце гравюры, і яны ў нейкім фантастычным рытме грувасцяцца, быццам хочуць зазірнуць — а што там, за сценамі замка.

У серыі «Стары Віцебск» у Юдовіна свой непаўторна-індывідуальны стыль, графічны почырк. Часцей за ўсё мастак гравіруе белым штрыхом па чорным фоне — там, дзе прайшоў яго штыхель, застаецца ззяючы белы след. Прамежкі паміж белымі слядамі ўспрымаюцца чорнымі штрыхамі. Дзякуючы раўнамернай апрацоўцы ўсёй дошкі мастак дасягае гарманічнай раўнавагі белых і чорных штрыхоў і пэўнай танальнасці гравюры.

У пазнейшых творах С. Юдовін пераадольвае некаторы містыцызм і празмерны суб'ектывізм цыкла «Былое», адлюстраванне местачковага побыту напаўняецца новым зместам.

У серыю «Грамадзянская вайна» (1928) увайшлі гравюры «У мястэчку», «Першыя дні рэвалюцыі», «Ля касцёла», «З факеламі» і інш. Вось ля драўлянага плоту, на якім напісана «Хто не працуе, той не есць», два рамеснікі ўважліва чытаюць газету. Вокны нахіленай лавачкі з шыльдай «Бакалейны гандаль» забіты дошкамі: прыватны гандаль прыціх. У глыбіні кампазіцыі шэсце рабочых і салдат з чырвонымі сцягамі і штандарамі. Стары свет рушыцца, на змену яму прыходзіць новы.

Рэвалюцыйны пафас, імкненне людзей да новага жыцця перададзена Юдовіным у гравюры «З факеламі». Кампазіцыйнае майстэрства дапаўняецца тут выразным малюнкам і смелай, упэўненай тэхнікай.

Пад пэўным уплывам С. Юдовіна ў Віцебску складвалася творчасць Яўхіма Мініна — аднаго з самых здольных, арыгінальных і перспектыўных гравёраў [107].

---

[107] Аб ім гл.: Герасімовіч П. Творчество белорусского художника Е. С. Минина // Искусство. 1984. № 4; Шматаў В. Гравёр Яфім Мінін // Мастацтва Беларусі. 1986. № 1. С. 67—71.

Як і Юдовін, гравюрай Мінін авалодаў самастойна. Гравіравац пачаў у 1926 г. У адрозненне ад Юдовіна, у дрэварытах якога асноўную ролю адыгрываў белы штрых, Мінін з першых крокаў авалодваў чорнаштрыхавой манерай. Адзін з найбольш ранніх яго дрэварытаў — «Калона 1812 г. у Віцебску». З тэхнічнага боку ён выкананы досыць упэўнена, але яго чыста знешняе майстэрства тут яшчэ вельмі павярхоўнае: аднастайныя, паўкруглыя штрыхі пазбаўляюць работу насычанасці і каларыту; у манеры мастака яшчэ больш прэтэнцыёзнасці, чым самога майстэрства.

У 1926—1927 гг. Я. Мінін стварыў свае лепшыя работы — краявіды Віцебска, жанравыя сцэнкі, партрэты, экслібрысы. У іх часам адчуваецца ўплыў вядомага савецкага ксілографа Краўчанкі. Разам з тым тут ужо шмат і свайго, адметнага. Характэрная рыса дрэварытаў Мініна — філігранная, дакладная, амаль мікраскапічная (асабліва ў экслібрысах) разьба. Ён умела гравіруе самыя тонкія дэталі, яго невялікія па памерах работы ўражваюць багаццем тону. З дапамогай адмысловай штрыхоўкі Мінін перадае самыя дробненькія дэталі; кожны кавалачак апрацаванай мастаком дошкі, здаецца, жыве, зіхаціць, пераліваецца адценнямі, паўтонамі. Як і Юдовін, Мінін шмат увагі ўдзяляў паказу роднага горада, помнікаў яго архітэктуры, стварыў цікавую серыю гравюр, прысвечаных помнікам драўлянага дойлідства Віцебшчыны.

З партрэтных твораў Мініна захаваліся дрэварыты «Гамер» і «Стары» (1928). Апошні востры і выразны па псіхалагічнай распрацоўцы. Выдатна перададзены пагляд разумных, дапытлівых вачэй старога, па-майстэрску штрыхамі акрэслена форма барады, адзенне.

У першыя паслярэвалюцыйныя гады ў Беларусі ўзнікаюць новыя дзяржаўныя ўстановы, школы, біблі-

65. Я. Мінін. Ільінская царква ў Віцебску. 1927

66. Я. Мінін. Успенская царква ў Віцебску. 1927

ятэкі, музеі. Актыўна фарміруюцца прыватныя бібліятэкі дзеячаў савецкай культуры — заказаў на экслібрысы было шмат.

Як і іншыя тагачасныя мастакі (П. Гуткоўскі, Г. Змудзінскі, А. Тычына), Мінін стаяў ля вытокаў беларускага савецкага кніжнага знака. Ён садзейнічаў усталяванню традыцыі нацыянальнага экслібрыса, якая паспяхова развіваецца ў нашы дні.

Вылучаецца экслібрыс для Віцебскага краязнаўчага музея. Спатрэбілася сапраўды ювелірнае майстэрства, каб на невялікай дошцы скрупулёзна награвіраваць і арганічна аб'яднаць у адной кампазіцыі разна-

Лепшымі ў творчасці гравёра лічацца экслібрысы для бібліятэк М. Каспяровіча і А. Шлюбскага. Спецыфіка экслібрыса, які з'яўляецца своеасаблівым «пашпартам» свайго ўладальніка, выяўляецца ў гэтых творах вельмі выразна. Да таго ж яны ярка нацыянальныя, адметныя. У кніжным знаку А. Шлюбскага ў цэнтры кампазіцыі — курган, на вяршыні якога постаці сівога дудара, цымбаліста і селяніна, што грае на трубе. Нягледзячы на мініяцюрны памер выявы, усе тры музыкі надзеле-

67. Я. Мінін. З серыі «Беларускае драўлянае дойлідства». 1927

стайныя «музейныя» сімвалы. Мінін працуе тут тонкімі прамымі лініямі, якія абрэзаны ўпэўнена, энергічна. Кантрастам да штрыхоў даюцца невялічкія плямы чорнага, якія гарманічна спалучаюцца са штрыхоўкай, ствараючы багатую святлоценявымі эфектамі выяву.

ны выразнымі індывідуальнымі характарыстыкамі.

У пошуках адметнага стылю Я. Мінін, як і некаторыя іншыя беларускія мастакі таго часу (у жывапісе — М. Філіповіч), ішоў ад нацыянальнага тыпажу і народнай творчасці. Ён удала выкарыстоўваў і под-

68. Я. Мінін. Ускраіны Віцебска. 1928

пiс на беларускай мове, і тыпаж, і пэўныя этнаграфічныя рэчы, і беларускі арнамент (кніжны знак М. Каспяровіча)[108].

Я. Мінін — удзельнік шматлікіх выставак у нашай краіне і за мяжой. У 1923 г. яго экслібрысы экспанаваліся ў Лос-Анджэлесе на выстаўцы Міжнароднага таварыства кніжнага знака. У 1929 г. на выстаўцы Асацыяцыі рэвалюцыйных мастакоў Украіны музей Кіеўскага універсітэта набыў усе гравюры Мініна[109]. Частка твораў была набыта графічным кабінетам Музея выяўленчых мастацтваў імя А. С. Пушкіна ў Маскве. Высока ацэньваў дрэварыты Мініна вядомы даследчык ксілаграфіі В. Воінаў, які пісаў: «Значную цікавасць уяўляюць работы маладога віцебскага мастака Мініна, у якога ўжо цяпер відаць моцнае валоданне штыхелем, дакладнасць форм і ўменне кампанаваць; гэта абяцае ўзбагачэнне сям'і савецкіх ксілографаў новай незвычайнай велічынёй»[110]. Дадзенае прадказанне не збылося — жыццё Я. Мініна было трагічна абарвана напярэдадні Вялікай Айчыннай вайны.

Некалькі іншы характар маюць дрэварыты Зіновія Гарбаўца (у 1924 г. у Віцебску ён пачаў сваю педагагічную і мастацкую дзейнасць). Гарбавец з самага пачатку звярнуўся не да тарцовай (як Я. Мінін і С. Юдовін), а да найбольш старажытнай абразной гравюры, вядомай на Беларусі з пачатку XVI і аж да канца XVIII ст. (ілюстрацыі ў выданнях Ф. Скарыны, П. Мсціслаўца, В. Вашчанкі, Ф. Ангілейкі і іншых мастакоў мінулага).

69. Я. Мінін. Экслібрыс. 30-я гг.

[108] Падрабязней пра экслібрысы Я. Мініна гл.: Тычына А. Экслібрыс нашага мінулага // Літ. і мастацтва. 1977. 22 кастр.; Тычына А., Шматаў В. Беларускі кніжны знак. Мн., 1975. С. 13—14.

[109] Полымя. 1927. № 4. С. 217.

[110] Русская ксилография за 10 лет. Л., 1927. С. 10.

70. Я. Мінін. Экслібрыс. 30-я гг.

71. З. Гарбавец. Дзяўчына з кнігай. 1927

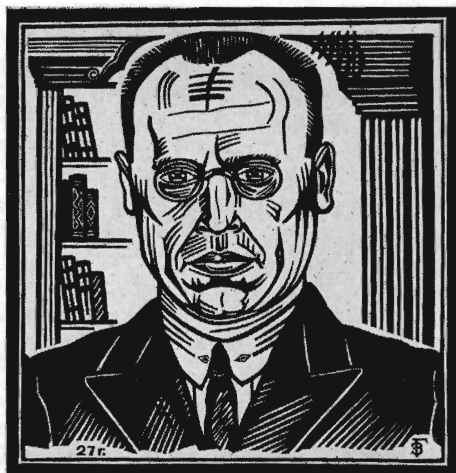
У абразной гравюры разьба характарызуецца спецыфічнымі рысамі, якія ў тарцовай гравюры амаль немагчымы. У такой гравюры мацней адчуваецца «графізм» твора,— сама яе тэхніка пазбаўляе мастака ад празмернай дэталізацыі; у ёй значна большую ролю адыгрываюць лінія, контур, «касцяк» выяўлення. Да таго ж у абразной гравюры пераважае чорны штрых (белы ўжываецца значна радзей), што падкрэслівае дэкаратыўнасць выяўленчых прыёмаў, хоць часам губляюцца ўласцівыя тарцовай гравюры танальнасць, мяккасць, плаўнасць пераходаў.

Адзначаныя якасці можна добра прасачыць на дрэварытах Гарбаўца, якія ў 1927 г. былі выдадзены ў Віцебску асобным выданнем. (Гэта, між іншым, амаль адзінае ў нашай краіне выданне абразных гравюр, створаных адным майстрам.)

У адрозненне ад Юдовіна і Мініна, у творах якіх пераважаюць пейзаж, архітэктурныя матывы, Гарбавец перш за ўсё партрэтыст. Героі яго твораў — прадстаўнікі новай савецкай інтэлігенцыі: вучоныя, паэты, настаўнікі і інш., людзі, якіх Кастрычніцкая рэвалюцыя вывела на шырокую дарогу жыцця. Як і Юдовін, гравіраваць Гарбавец пачаў на лінолеуме, а пазней перайшоў да абразной ксілаграфіі.

Адзін з найбольш ранніх твораў Гарбаўца — лінагравюрны партрэт паэта Н. І. Гатліба (1924). Празмерна грубыя лініі ў асобных мясцінах пакладзены занадта схематычна, рацыяналістычна, але тонкая перадача псіхалагічнага стану партрэтаванага як бы змякчае празмерную жорсткасць ліній, рацыяналізм у трактоўцы галавы і твару.

У пазнейшых працах Гарбавец пазбаўляецца схематызму, дрэварыты атрымліваюць больш выразную архітэктоніку, яснасць і адкрытасць мастацкіх прыёмаў. Яны ў большасці не трохмерныя (як, напрыклад, работы Мініна), а двухмерныя, сты-



72. З. Гарбавец. Партрэт выкладчыка беларускай мовы С. Ліпча. 1927

73. З. Гарбавец. Віцебск. 1926

лістычна вытрыманыя, гармanічна аб'яднаныя з паверхняй ліста [111].

Ужо ў партрэце паэта Н. Ф. Барушкі (1925) відаць больш глыбокае пранікненне ў псіхалогію чалавека і разам з тым раўнавага паміж зместам вобраза і фармальным вырашэннем гравюры. Работа выканана ў адзіным стылістычным ключы, з добрым разуменнем канструкцыі ў малюнку, што асабліва прыкметна ў трактоўцы галавы партрэтаванага. Да лепшых партрэтных твораў Гарбаўца адносіцца і выкананы ў 1926 г. партрэт віцебскага мастацтвазнаўцы, культурнага дзеяча І. П. Фурмана. У ім не толькі добра перададзена вонкавае падабенства, але і ярка акрэслены характар. Гравёр амаль цалкам пазбягае той знарочыстасці прыёму, якая вельмі прыкметна ў партрэце паэта Н. І. Гатліба.

Адзначаныя якасці характэрны і для партрэта выкладчыка беларускай мовы С. Ліпча, у якім добра перададзены характар чалавека кемлівага, настойлівага і ў той жа час добразычлівага. Форма ў значнай ступені ўмоўная, але яна падпарадкавана характару матэрыялу.

Д. Генін пісаў, што ў дрэварытах Гарбаўца «адчуваецца ўплыў фармалістычных прынцыпаў» [112]. Тым часам лепшыя партрэтныя дрэварыты мастака вабяць чалавечнасцю, дакладнай перадачай характару партрэтаваных. Яны выразныя па форме, хоць часам некалькі спрошчаныя.

Сярод нямногіх пейзажаў Гарбаўца вылучаюцца «Віцебск» і «Вадакачка ў Віцебску» (абедзве 1926 г.). Яны даволі дэкаратыўныя і дзякуючы плоскасці кампазіцый добра «ляжаць» на паверхні ліста. Асабліва ўдалася гравюра «Віцебск», зробленая з настроем, з тонкім адчуваннем выразных магчымасцей абразной гравюры. Паралельная штрыхоўка пакладзена энергічна, смела і ўпэўнена. Паралельныя лініі яшчэ больш падкрэсліваюць двухмернасць выявы [113].

---

[111] Горбовец З. И. Гравюры на дереве. Витебск, 1927.

[112] Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. М.; Л., 1940. С. 95.

[113] У 1929 г. З. Гарбавец пакінуў Віцебск, паступіўшы адразу на трэці курс Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрань, дзе вучыўся ў У. Фаворскага і

У гравюрах віцебскіх мастакоў пераважаюць краязнаўчыя матывы. Як пісаў І. Фурман, «ксілаграфіі Мініна, Юдовіна і Гарбауца маюць вялікае значэнне ў жыцці мастацтва нашага краю. Да гэтых гравюр будуць звяртацца не толькі знаўцы мастацтва, але і ўсякі, хто вывучае мясцовы край, і асабліва той, хто вывучае архітэктуру і быт краю, бо ў гравюрах памянёных мастакоў даволі поўна адлюстраваны знешні від горада Віцебска і яго ўнутранае жыццё» [114].

Досыць часта да малюнка звяртаўся А. Бразер, які часцей працаваў тушшу, мадэлірукочы форму ценямі і паўтонамі. Аперыруючы адным колерам, расцягваючы яго ад глыбокага чорнага да белага, мастак лепіць форму некалькі ўтрыраваную, але заўсёды падпарадкаваную агульнаму — задачы псіхалагічнага вырашэння вобраза [115].

Вялікае месца адводзілася малюнку ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме. У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захаваліся падрыхтоўчыя акварэльныя малюнкі для роспісу віцебскага кінатэатра «Мастацкі», якія былі зроблены навучэнцамі і выкладчыкамі тэхнікума ў 1924 г. На малюнках паказаны беларускія сяляне ў народным адзенні. Апрача этнаграфічнай дакладнасці яны ў пэўнай ступені стылізаваныя, вылучаюцца добрым, анатамічна дакладным малюнкам і сведчаць пра цікавасць да народнага мастацтва.

У цэлым працэс станаўлення мастацкай школы ў галіне станковай графікі адбываўся не так інтэнсіўна, як у жывапісе або мастацтве кнігі. Тым не менш работы М. Філіповіча, П. Гуткоўскага, А. Тычыны, Я. Мініна, С. Юдовіна і іншых значна пашыраюць агульную карціну развіцця выяўленчай творчасці Беларусі 20-х гадоў.

СКУЛЬПТУРА

Ленінскі план манументальнай прапаганды паставіў шырока пытанне аб развіцці манументальнага мастацтва, якое б увасабляла высокія грамадскія ідэалы ў помніках і ансамблях, што павінны звяртацца не толькі да сучасніка, але і быць скіраваны да будучых пакаленняў. На першапачатковай стадыі гэты план прыняў форму дэкрэта «Аб знішчэнні помнікаў, пабудаваных у гонар цароў і іх служак, якія не маюць мастацкай вартасці, і распрацоўцы праектаў помнікаў Расійскай сацыялістычнай рэвалюцыі». Дэкрэт быў падпісаны У. І. Леніным 11 красавіка 1918 г. Праз год пасля падпісання дэкрэта быў распрацаваны план устаноўкі помнікаў у гарадах Літоўска-Беларускай Рэспублікі. План прадугледжваў збудаванне помнікаў У. І. Леніну, К. Марксу, Ф. Энгельсу, К. Лібкнехту, Л. Талстому, А. Пушкіну, М. Гогалю, Ф. Дастаеўскаму, М. Ламаносаву, Д. Мендзялееву, М. Мусаргскаму, Песталоцы. Аднак устаноўлены былі толькі некаторыя з іх — нямецкая, а потым і белапольская акупацыя перашкодзілі ажыццяўленню гэтых намераў. Многія з пастаўленых скульптурных помнікаў у беларускіх гарадах у першыя гады Савецкай улады мелі характар агітацыйных аднадзёнак. У. І. Ленін гаварыў: «Аб вечнасці або працягласці я пакуль што не думаю. Важна, каб яны (помнікі) былі даступны для мас, каб яны кідаліся ў вочы». Ствараліся «помнікі, якія мелі на мэце хутчэй іменна шырокую прапа-

---

П. Паўлінава. Пасля заканчэння вучобы застаўся жыць і працаваць у Маскве. Як адзначыў у свой час І. Машкоўцаў, «пераход мастака на тарцовую гравюру прыкметна затармазіў развіццё яго творчасці, што наглядаецца ў маскоўскіх дрэварытах» (Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. С. 113).

[114] Віцебшчына. 1923. Т. 2. С. 181.

[115] Каталог выставки произведений А. Бразера и Л. Лейтмана. Мн., 1941. С. 5.

ганду, чым мэты ўвекавечання. Пакуль гэтым гіпсам і гранітам прыдзецца перш за ўсё адыгрываць жывую ролю ў жывой рэчаіснасці» [116]. Тэматычная праграма ранняга этапа здзяйснення плана манументальнай прапаганды сцвярджала передавыя грамадскія ідэі, прываблівала да іх шырокія народныя масы, выхоўвала пачуцці дачынення кожнага да агульнай справы пабудовы новага жыцця. Разлічаныя на выкананне ідэалагічнай функцыі ў гарадской прасторы, выконваючы ролю сімвалаў новага жыцця ва ўмовах старой архітэктуры, скульптурныя помнікі не былі структурна звязаны з гарадскім асяроддзем — манументальнасць іх часцей за ўсё дасягалася механічным павелічэннем памераў і пастамента і самой скульптуры. У помніку К. Марксу (скульпт. К. Елісееў), пастаўленым у 1920 г. у Мінску перад гарадскім тэатрам, пастамент быў павялічаны да такой ступені, што бюст аказаўся на ўзроўні даху. Не звязаны кампазіцыйна і маштабна з будынкам тэатра помнік выконваў функцыю яго сэнсавага акцэнту (будынак выкарыстоўваўся для ўрачыстых мерапрыемстваў). Такую ж ролю ў гарадскім асяроддзі выконвалі помнік К. Марксу (скульпт. В. Мапвееў) у Віцебску, пастаўлены ў 1919 г. перад Палацам працы (былым домам губернатара), помнік Песталоці скульптара А. Бразера — перад старым будынкам ратушы ў Віцебску, яго ж помнік Г. Лекерту (1927) — перад Домам селяніна на плошчы Свабоды ў Мінску і інш.

Для ўсіх гэтых скульптурных помнікаў характэрна кубістычная пабудова формы. Такім жа пластычным вырашэннем вылучаліся помнікі салдату-рэвалюцыянеру О. Краснапольскаму і чырвонаармейцам на плошчы Свабоды па праекту М. Цэханоўскага, пабудаваныя ў Мінску адпаведна ў 1917 і 1919 гг., а таксама помнікі-бюсты К. Марксу і К. Лібкнехту Д. Якерсона ў гарадскім скверы ў Віцебску і інш.

Помнік У. І. Леніну, выкананы скульптарамі Віцебскага мастацкага тэхнікума ў 1924 г., які планавалася паставіць на плошчы Свабоды ў Віцебску, уключаў у сябе скульптуру У. І. Леніна і сімвалічныя архітэктурныя формы — квадрат, круг, зорку, усечаную піраміду з глобусам, рэльефы — маскі мысліцеляў, ідэолагаў сацыялізма. Скульптура была задумана як помнік цэлай эпосе, дзе выяўленчыя элементы канкрэтызавалі агульны змест кампазіцыі.

Змест помніка «Перамога светлага і новага» ў Віцебску дапамагалі расшыфраваць удакладняючыя надпісы на квадраце, падножжы помніка. Узвышалася паўсферычная форма — сімвал зямнога шара. У яе ўваходзілі тры кліны белага і чырвонага колеру, якія сімвалізавалі перамогу. Пастаўлены ў мнагалюдным месцы горада помнік успрымаўся як выклік усяму старому.

Часовасць помнікаў як атрыбутаў агітацыйнага мастацтва найбольш паглядна праявілася ў скульптуры, якая выконвалася з недаўгавечных матэрыялаў, часцей з гіпсу, цэменту, фанеры, алебастравых пліт і нават са шкла. Так, скульптура чырвонаармейца на плошчы Свабоды ў Мінску была выканана з дошчачак, а галава пакрыта шапкай з бляхі. Помнік «Перамога светлага і новага» ў Віцебску ўяўляў сабой прасторавую кампазіцыю з гіпсу і фанеры.

Дзейнасць рускіх савецкіх скульптараў Л. Шэрвуда, М. Андрэева, С. Канёнкава і інш., накіраваная на ажыццяўленне гэтага плана ў Маскве і Ленінградзе, натхняла беларускіх скульптараў, часта нават не прафесіяналаў, на стварэнне падобных помнікаў у сябе ў рэспубліцы.

Манументальнаму мастацтву да-

---

[116] Луначарский А. В. Ленин о монументальной пропаганде // Ленин о культуре и искусстве. М.; Л., 1938. С. 125.

водзілася пачынаць усё спачатку. Высокія традыцыі рускай дарэвалюцыйнай манументальнай скульптуры былі адкінуты як застарэлыя, а адсутнасць у мастакоў усялякага вопыту ў гэтай галіне і матэрыяльныя цяжкасці прымушалі іх шукаць, часта бязладна, пэўных мастацка-стылістычных рашэнняў помнікаў, якія яны асабіста прымалі за адпаведнасць духу і характару часу. Дух анархічнага бунтарства і адмаўлення традыцый захапіў значную частку творчай інтэлігенцыі, што далучылася да рэвалюцыі. У гэтым — адбітак чыста эмацыянальнага, стыхійнага разумення рэвалюцыі як разбуральнай і ачышчальнай сілы.

Іншыя мастакі спрабавалі выказаць новы рэвалюцыйны змест у раней засвоеных мастацтвам формах класічных алегорый, сімвалаў, стылізацый пад векавечныя «нацыянальныя» традыцыі. Гэтым якраз і тлумачыцца такая вастрыня і супярэчлівасць стылявых рашэнняў у мастацтве першых паслякастрычніцкіх гадоў. І тым не менш у першых, часам наіўных, яшчэ не атрымаўшых выразнага пластычнага вырашэння манументальных задумах і праектах таго часу было знойдзена шмат яркіх ідэй. У помніку І. Песталоцці для Віцебска А. Бразера добра відаць імкненне аўтара знайсці сугучныя патрабаванням часу рашэнні. Намаганні скульптара накіраваны на пошукі адзінства эмацыянальнага і манументальнага, г. зн. на спробы псіхалагічнай абрысоўкі вобраза на аснове абагульненых скульптурных форм. У такіх работах былі закладзены каштоўныя рысы савецкага манументальнага мастацтва, якім давялося раскрыцца значна пазней.

Першым выпрабаваннем сіл савецкага беларускага мастацтва з'явілася 1-я Усебеларуская мастацкая выстаўка, што адкрылася ў Мінску ў 1925 г. «На выстаўцы сутыкнуліся прадстаўнікі ўсялякіх плыней у мастацтве — ад натуралізму да самага крайняга фармалізму. Разуменне сапраўдных задач савецкага мастацтва, распрацоўка новай тэматыкі ў той час толькі пачынала ўвасабляцца ў рэчаіснасць» [117]. Што датычыць скульптуры, то яна была прадстаўлена ў асноўным вучэбнымі эцюдамі студэнтаў Віцебскага мастацкага тэхнікума. Але і гэтыя, выкананыя ў натуральную велічыню бюсты рабочых, чырвонаармейцаў і сялян, іх «рэалістычная, зразумелая народу форма забяспечылі ім поспех у народа» [118]. Новае, савецкае мастацтва востра закранула мастакоў, асабліва моладзь, пераконвала іх у неабходнасці ўвасаблення вобразаў, народжаных рэвалюцыяй. На 1-й Усебеларускай выстаўцы, якую М. Шчакаціхін назваў «момантам першага знаёмства і зблiжэння паміж сабой і першае з імі (мастакамі.— *Э. Петэрсон*) працоўных мас» [119], А. Грубэ паказаў праект помніка і фрагмент статуі правадыра беларускага сялянскага паўстання Кастуся Каліноўскага, вырашаны ў рамантычным плане. Фігура Каліноўскага ў народным адзенні, заклікаючага да паўстання, нібы вырастае, пастаўленая на камень-валун. А. Бразер выставіў мадэль помніка ахвярам Курлоўскага расстрэлу ў Мінску. Складаная па кампазіцыі скульптурная група не была выканана з-за недахопаў сродкаў.

Ростам нацыянальнай свядомасці, цікавасцю да свайго гістарычнага мінулага абумоўлены шмат якія пачынанні беларускіх скульптараў 20-х гадоў, што ўсё часцей звярталіся да вобразаў прадстаўнікоў народа.

Адным з першых мастакоў, чыя творчасць была накіравана на выра-

---

[117] Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. М.; Л., 1940. С. 69.

[118] Там жа.

[119] Щекотихин Н. Современное белорусское искусство: Путеводитель по отделу современной живописи и скульптуры Государственного музея БССР. Мн., 1929. С. 10.

74. А. Грубэ. Лірнік. 1926. ДММ БССР

75. А. Грубэ. М. Багдановіч. 1927

шэнне новых задач беларускага мастацтва, быў Аляксандр Васілевіч Грубэ (1894—1980), які пакінуў глыбокі след у беларускай скульптуры 20—30-х гадоў.

Былы студэнт Пецярбургскага універсітэта, затым настаўнік сельскай школы, А. Грубэ не быў прафесійным мастаком. Па-сур'ёзнаму заняцца скульптурай яго натхніла сустрэча са скульптарам І. Шадрам у Маскве, куды Грубэ прыехаў з намерам «напрасіцца» ў брыгаду, якую Шадр набіраў для работы над «Помнікам сусветнай пакуце». У яго ж Грубэ прайшоў «кваліфікацыйную атэстацыю» і быў прыняты. Але акалічнасці склаліся так, што мастак павінен быў вярнуцца ў Краснаполле (Магілёўская вобл.), дзе пасяліўся часова ў бацькі. Дадому Грубэ вярнуўся з цвёрдым намерам «стварыць што-небудзь значнае». Гэтым значным была выкананая ў гліне фігура Леніна, прывезеная скульптарам у Мінск у 1925 г., якой было пакладзена стаць пачаткам беларускай Лeнініяны. Як успамінаў М. А. Керзін, «у ёй шмат памылак, але задума руху выразная і зроблена яна шчыра, у ёй няма прэтэнзій на перайманне якога-небудзь апрабаванага стылю, відаць імкненне перадаць вобраз рэалістычна» [120].

Першы поспех пераканаў Грубэ ў неабходнасці сур'ёзна заняцца прафесійным мастацтвам. У 1922 г., ён пераязджае ў Мінск і аж да 1941 г. працуе ў калектыве мінскіх мастакоў, з'яўляючыся адным з самых цікавых і своеасаблівых майстроў у беларускім мастацтве.

На 1-й Усебеларускай выстаўцы А. Грубэ паказвае пяць твораў розных жанраў. Свежасць успрымання, актуальнасць задач, якія ён ставіў і вырашаў, «трапнасць пападання» ў вобраз — усё гэта вылучала работы

[120] Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. С. 66.

Грубэ з агульнай масы «рознакаляровых» работ, яшчэ пазбаўленых адзінага ўражання і праграмнасці» [121].

Да лепшых работ Грубэ таго часу належыць скульптура «Лірнік» (1925). Яна вызначаецца псіхалагічнай глыбінёй і дакладнасцю паэтычна адчутага вобраза, правільна разгаданым мастаком нацыянальным пачаткам, эпічная шырыня якога вядзе ў глыбіню стагоддзяў, асацыіруючыся з быліннa-песенным характарам народнай творчасці. «Лірнік» Грубэ — пасьбіт духоўнага багацця народа, ахоўнік яго традыцый, выказнік адчаю і нянавісці, што набываліся стагоддзямі.

Выразаная з суцэльнага кавалка дрэва без папярэдніх эскізаў фігура старога лірніка як бы вырастае з цяжкай масы матэрыялу, на паверхні якога скульптар пакідае ўмоўна акрэсленую дэталь даўнейшага музычнага інструмента і вялікія выразныя рукі старога. Увага гледача канцэнтруецца на падоўжным сухім твары, буйныя, быццам застылыя формы якога асацыятыўна пераклікаюцца з грубаватай формай народнай скульптуры. У «Лірніку» Грубэ застаецца ў рамках канёнкаўскіх уяўленняў аб народнай скульптуры, якая спалучае ў сабе стрыманую гармонію скульптурных аб'ёмаў з якасцю і выразнасцю кампазіцыі. Звяртанне да традыцый беларускай народнай разьбы па дрэве ў «Лірніку» выглядае натуральна і арганічна.

Працягам пошукаў нацыянальнага вобраза трэба лічыць і партрэт Максіма Багдановіча, створаны ў 1926 г. і прысвечаны 10-годдзю з дня смерці паэта. (Экспанаваўся на 2-й Усебеларускай выстаўцы ў 1927 г.) Малады паэт паказаны ў хвіліну засяроджанага роздуму. Складаны душэўны стан яго падкрэсліваецца характэрным палажэннем моцна шчэпленых рук. Але пошукі знешняга падабенства, якога так старанна дабіваўся скульптар, робяцца тут на шкоду вобразнай характарыстыцы паэта, збядняюць вобраз, апускаюць яго да бытавой канкрэтнасці, празаізму.

76. А. Грубэ. Раб. 1927

Падтрыманы мінскімі мастакамі, А. Грубэ працуе ярка і самабытна, спалучаючы глыбокае пранікненне ў народныя традыцыі з вельмі ўважлівым вывучэннем дасягненняў сучаснай скульптуры. Праўда, праз некалькі год Грубэ адыдзе ад яснай і выразнай трактоўкі скульптурных форм у бок павышанай экспрэсіі, што зазначыць вядомы скульптар і педа-

[121] Шчакаціхін М. // Сав. Беларусь. 1925. 9 студз.

гог М. А. Керзін, які працаваў у гэты час на Беларусі: «У сваіх работах пад уплывам панаваўшых тады ў Мінску фармалістычных установак... пачаў захапляцца экспрэсіянізмам, які быў асабліва спакуслівым ва ўмовах малой прафесійнай падрыхтаванасці» [122].

Новая накіраванасць у творчасці А. Грубэ яскрава праявілася ў работах «Раб» і «Паднявольная праца» (1929). У адзначаных гіпертрафіяй форм, моцнасцю нібы пульсуючых анатамічных мас фігурах рабоў перададзена тытанічнае напружанне цела, якое пераадольвае велізарнае супраціўленне цяжару («Паднявольная праца»). У процілегласць «Лірніку», дзе скульптар дабіваецца найвялікшага духоўнага ўзлёту, у пастацях раба і тачачніка пануе матэрыяльна-пластычны пачатак, імкненне да перадачы чыста фізічнага напружання чалавечага цела.

Канцэпцыя сілы, мускульнай магутнасці, якую распрацоўвае Грубэ ў названых творах, ішла ад вядомых работ, што з'явіліся ў савецкім мастацтве 20—30-х гадоў (Д. Ф. Цапліп, І. Г. Фрах-Хар). Беларуская скульптура і мастацтва наогул не былі ізаляваны ад агульнага развіцця савецкага мастацтва, яны хутка ўбіралі і своеасабліва перапрацоўвалі пошукі і дасягненні рускіх савецкіх мастакоў, паўтараючы і памылкі апошніх. І не дзіўна, што іменна ў творчасці Грубэ, аднаго з найбольш таленавітых беларускіх мастакоў таго часу, гэтыя пошукі знаходзілі практычнае ўвасабленне. Відавочна, што для Грубэ 20—30-х гадоў пытанне прафесійнай падрыхтаванасці не было галоўным у коле тых праблем, якія ён ставіў і з поспехам вырашаў сродкамі скульптуры. Нарэшце і сам Керзін прызнае, што «здаровае пачуццё мастака несумненна

77. А. Грубэ. Тачачнік (Паднявольная праца). 1926. ДММ БССР

прабівалася ў ім і тады ў работах партрэтнага характару» [123].

Вядома, што адна з прычын, якія надоўга затрымалі развіццё творчасці многіх вядомых савецкіх скульптараў у 20-я гады, заключалася ў захапленні стылізацыяй. Яно было выклікана пошукамі новай пластычнай мовы скульптуры, нявер'ем у магчымасць паспяховага вырашэння складаных задач новага мастацтва старымі сродкамі — як рэакцыя на аджыўшы, страціўшы прагрэсіўныя традыцыі рускі акадэмізм. У звяртанні да мастацтва мінулага (рускай даўніны, грэчаскай архаікі, ма-

[122] Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. С. 67.

[123] Там жа.

стацтва сярэдневякоўя) некаторыя скульптары бачылі «своеасаблівую форму рамантыкі, сродак адказаць на гераічныя здзяйсненні рэвалюцыі» [124].

Аднак імкненні гэтыя толькі ў рэдкіх выпадках знаходзілі пераканаўчае ўвасабленне на сучасным матэрыяле. Часцей яны зводзіліся да пошукаў знешне выразнай формы, толькі фармальна звязанай з задачамі новага мастацтва. Характэрна, што Грубэ, так удала выкарыстаўшы ў «Лірніку» прыёмы народнай разьбы па дрэве для стварэння яркага нацыянальнага характару, церпіць няўдачу ў спробе «стылізаваць» пад старажытны беларускі прымітыў сучасны вобраз («Трактарыстка», «Чырвонаармеец»). Прыём, які ідзе ад старажытных драўляных ідалаў, ператвараецца тут у схему, што пазбаўляе скульптуру патрэбнай характарыстыкі.

Увогуле партрэт не атрымаў у беларускай скульптуры 20-х гадоў пераканаўчага рашэння. Акрамя названых работ Грубэ былі і іншыя спробы вырашэння абагульненага вобраза рабочага, селяніна, камсамольца. Так, на 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы экспанаваліся «Галава рабочага» З. Азгура, «Камсамолка» Р. Семашкевіча, «Галава старога селяніна» А. Волкава, некалькі пазней (у 1927 г.) з'яўляюцца «Камсамолец» і «Акцябронак» І. Кур'яна, «Работніца» Г. Шыфрына і інш. Створаныя ў асноўным навучэнцамі Віцебскага мастацкага тэхнікума ці мастакамі-самавукамі, гэтыя работы не выходзілі за рамкі вучэбных эцюдаў і першых яшчэ не ўпэўненых спроб.

Ідэя манументальнай прапаганды не магла пакінуць абыякавымі нават мастакоў з сумежных галін творчасці. Манументальныя партрэты Маркса і Песталоцці былі першымі, але не адзінымі скульптурнымі работамі графіка і жывапісца Абрама Маркавіча Б р а з е р а (1892—1942).

Мастацтва А. Бразера пазбаўлена тых шматбаковых творчых блуканняў і ідэйных хістанняў, уласцівых многім беларускім мастакам у першыя паслярэвалюцыйныя гады. Ён быў адным з тых, хто адразу прыняў умовы новай, савецкай рэчаіснасці і зразумеў, якія перспектывы адкрывае яна перад мастацтвам. Пытаннем для яго было толькі тое, дзе і як прымяніць сваё мастацтва. Пунктам прыкладання сіл маладога мастака з'явіўся Віцебск і яго мастацка-практычны інстытут, ператвораны левымі мастакамі ў лабараторыю «нязбыўных эксперыментаў».

Выхаваны на традыцыях заходнееўрапейскага мастацтва, Бразер не бачыў для сябе іншага мастацкага метаду, акрамя імпрэсіянізму. Але ў імпрэсіянізме яго прываблівалі не знешнія эфекты, а магчымасць востра ўздзейнічаць на чалавека, данесці да гледача свежасць і непасрэднасць успрымання натуры.

Пасля выкананага ў 1919 г. бюста-помніка Песталоцці ў Віцебску Бразер працуе над бюстам Ф. Скарыны — беларускага асветніка і першадрукара. Гэта работа адрозніваецца ад серыі партрэтаў, створаных ім крыху пазней, яўнай архаікай выканання, імкненнем стылізаваць вобраз Скарыны «пад эпоху», што прыкметна перашкаджала ў рабоце над партрэтам. Асновай вобраза Скарыны скульптару паслужыў вядомы гравіраваны партрэт 1517 г. Бразер не бачыць патрэбы мяняць гэта найбольш верагоднае, на яго думку, аблічча Скарыны, ён з незвычайнай для яго пільнасцю аднаўляе стыль і характар скарынінскага малюнка, як бы паўтараючы лепкай роўныя, выразныя лініі гравюры. Абрысоўваючы авалы вачэй, пільна памячаючы зрэнкі, звілістыя контуры вуснаў і ноздраў, мастак быццам не заўважае скульптур-

---

[124] Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968. С. 19.

ных аб'ёмаў гэтых дэталей твару. Ён іх хутчэй «малюе», чым лепіць на плоскім твары Скарыны, пакідаючы гледачу толькі адзін, строга франтальны, пункт гледжання на партрэт. І гледачы, безумоўна, не зразумелі намеру мастака: адны лічылі бюст Скарыны «вельмі халодным, непрачулым» [125], другія не зразумелі знешняй праўдападобнасці Скарыны, знаходзячы ў ёй «агульнае з Пятромцаром» [126]. Безумоўна, партрэт прываблівае хутчэй стылявой характарыстыкай, чым глыбінёй вобраза (мы можам меркаваць аб рабоце толькі па газетнаму фотаздымку, што захаваўся), але гэта была даволі цікавая спроба рашэння гістарычнага партрэта на аснове тых уяўленняў аб гістарычнай асобе, якія былі ўласцівы сучаснікам вялікага асветніка.

Скульптурныя партрэты сучаснікаў, выкананыя Бразерам у 20-я гады, насілі незакончаны характар, хоць і ўтрымлівалі ў сабе востра акрэсленыя індывідуальныя характарыстыкі партрэтаваных. Захапляючыся тым, як працаваў Бразер-скульптар, адзначаючы вялікае падабенства і артыстызм яго партрэтаў, З. І. Азгур зазначае, што скульптар у першых сваіх партрэтах «задавальняўся адным імгненным уражаннем ад мадэлі, не клапоцячыся пра глыбіню і цэльнасць характару» [127]. Дакладнасць заўвагі Азгура становіцца відавочнай пры больш блізкім знаёмстве з некаторымі партрэтамі Бразера гэтага часу. Сапраўднае майстэрства Бразера-партрэтыста з'явіцца пазней у партрэтах акцёра С. Міхоэлса, настаўніка Голуба, статуарным партрэце С. М. Кірава і інш., у якіх мастак здолее ўзняцца да вялікіх абагульненняў, паказу ўнутранай цэльнасці і інтэлектуальнай значнасці вобразаў сучаснікаў. Тым не менш, гаворачы аб ранніх станковых партрэтах Бразера, мы маем на ўвазе гістарычную каштоўнасць і значэнне іх як вынік жывога вывучэння вобраза, які амаль што ўпершыню з'явіўся ў беларускім выяўленчым мастацтве іменна ў творчасці Бразера. Так, у беларускай скульптуры ўпершыню з'яўляюцца вобразы Я. Купалы, паэта У. Харыка, выдатных дзеячаў беларускай дзяржаўнасці А. Ф. Мяснікова, М. М. Галадзеда і інш. Усе пералічаныя работы не больш як фіксацыя пэўнага стану партрэтаваных, але ва ўмовах таго часу, калі мастакі былі пазбаўлены элементарных умоў для творчасці, гэтыя работы ўспрымаюцца як вялікае дасягненне мастака.

Да вобраза Я. Купалы Бразер упершыню звярнуўся ў 1925 г. Пазней, у 30-я гады, ён яшчэ не раз будзе звяртацца да яго і як графік, але першы партрэт маладога Купалы застанецца самым жывым і непасрэдным, які перадае хоць і «імгненны», але вельмі характэрны для паэта стан паэтычных летуценняў. Твар Я. Купалы, нягледзячы на невялікі памер, вылеплены Бразерам з той дакладнасцю, якая неабходна для перадачы партрэтнага падабенства. У ім няма рэзкіх кантрастаў скульптурных аб'ёмаў, якія робяць рэльеф твару складаным перапляценнем пукатасцей і рэзкіх увагнутасцей. Мадэліроўка скульптурных форм, мяккая, нават трохі вялая, настройвае на няпэўнасць стану паэта. Схільны больш да выяўлення эмацыянальнага, духоўнага ў чалавеку, Бразер як бы ўсведамляе няздольнасць спасцігнуць гэты стан Купалы і пакідае партрэт незавершаным. Твар Купалы натуральна і проста павернуты да гледача. У ім напружанне і стомленасць маладога, але ўжо шырока вядомага паэта.

У 1923 г. пасля справаздачнай выстаўкі навучэнцаў Віцебскі мастац-

[125] К-ша Т. На першай мастацкай выстаўцы // Сав. Беларусь. 1926. 5 студз.
[126] Акушка І. З выставачных уражанняў // Сав. Беларусь. 1925. 12 снеж.
[127] Азгур З. И. То, что помнится... М., 1969. С. 215.

ка-практычны інстытут быў рэарганізаваны ў мастацкі тэхнікум. Па сутнасці, усё пачалося зноў: студэнтам былога інстытута было прапанавана прайсці праверачныя экзамены, у выніку якіх у тэхнікуме засталася невялікая група «сапраўды таленавітых і творча адораных маладых людзей» [128].

Склад выкладчыкаў быў поўнасцю зменены. Новы склад педагогаў быў нешматлікім, але моцным у прафесійных адносінах: М. Г. Эндэ, В. В. Волкаў, М. А. Керзін, Ю. М. Пэн. Усе яны былі выхаванцамі Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў, а іх настаўнікамі ў свой час былі славутыя рускія мастакі і педагогі Рэпін, Макоўскі, Чысцякоў, Бекляміёшаў і інш. З гэтага часу Віцебскі мастацкі тэхнікум стаў «невялічкім аазісам мастацтва, які дзякуючы адзінству поглядаў выкладчыкаў не раз'ядаўся ўнутранай барацьбой» [129].

Дзейнасць гэтага невялікага калектыву мастакоў-рэалістаў была і ідэйнай барацьбой супраць засілля шматлікіх у той час фармалістычных плыней і барацьбой за новыя мастацкія кадры і выхаванне іх у традыцыях лепшых мастацкіх школ краіны. Віцебскі мастацкі тэхнікум стаў кузняй кадраў усёй беларускай савецкай скульптуры даваеннага перыяду. Яго выхаванцамі былі беларускія скульптары З. Азгур, А. Глебаў, А. Бембель, А. Арлоў, А Жораў, Г. Ізмайлаў.

У другой палове 20-х гадоў пачынае творчы шлях З. І. Азгур, у той час яшчэ студэнт Віцебскага мастацкага тэхнікума. Першыя работы Азгура з'явіліся на справаздачнай выстаўцы тэхнікума ў 1924 г. Пра манеру яго лепкі перыяду вучобы ў тэхнікуме можна меркаваць па некаторых здымках больш позніх гадоў. У іх відаць толькі зародкі тонкасці мадэліроўкі, даведзенай Азгурам да дасканаласці ў сталыя гады.

Паступіўшы ў тэхнікум, Азгур знайшоў тут усё, да чаго імкнуўся. Здольны і сур'ёзны, ён адразу звярнуў на сябе ўвагу выкладчыкаў, асабліва М. А. Керзіна, «асабістая творчасць якога не вельмі шырокая, але кожная з яго нешматлікіх работ адрозніваецца сталасцю думкі і тэхнічнай закончанасцю» [130]. Вучоба пад апекай гэтага майстра вызначыла лёс Азгура як скульптара.

Эстэтычная праграма М. А. Керзіна як педагога засноўвалася на тым агульнавядомым разуменні рэалістычнага мастацтва, якое мае на ўвазе дакладнае вывучэнне метадаў работы антычных майстроў, імкненне да дасканалага ведання пластычнай анатоміі як першаасновы рэалістычнай формы. Глыбокае, дэталёвае вывучэнне формы чалавечага цела на аснове дасканалага ведання пластычнай анатоміі і выяўленне характэрнага складу канкрэтнай мадэлі і ёсць, падкрэсліваў Керзін, аснова скульптурнай лепкі, а прыгажосць формы не што іншае, «як тэхнічная дасканаласць адчутай перадачы пукатасцей і ўвагнутасцей» [131].

Керзін з задавальненнем адзначае, што «вось гэтыя асноўныя фармальныя прынцыпы рэалістычнай скульптуры, успрынятыя Азгурам у перыяд вучнёўства, і ляглі ў аснову яго далейшай творчасці» [132]. Раннія работы Азгура не захаваліся, але беспамылковае пачуццё формы, вялікі мастацкі тэмперамент і ўдумлівыя адносіны да мадэлі яўна прасочваюцца ў іх нават на фатаграфіях: «Галава рабочага», «Галава шляхціца», «Галава ліцэйшчыка» (усе

---

[128] Азгур З. И. М. А. Керзин (Рукапіс манаграфіі). Знаходзіцца ў хатнім архіве аўтара.
[129] Там жа.
[130] Там жа.
[131] Там жа.
[132] Там жа.

1927 г.). Да гэтага перыяду належыць і партрэт пісьменніка Змітрака Бядулі (1927) — адна з нямногіх ранніх работ Азгура. У партрэце яўна прасочваецца вывучэнне аўтарам скульптуры эпохі Адраджэння (асабліва гэта прыкметна ў кампазіцыі), у той жа час ясна адчуваецца імкненне да разумення ўнутранай сутнасці пісьменніка, творчасць якога добра ведаў і любіў Азгур.

Самастойны шлях Азгура-скульптара, адзначаны шматлікімі творчымі ўдачамі, пачынаецца на пачатку 30-х гадоў, калі ім былі створаны бюсты Бабёфа, Дзяржынскага і Мяснікова для інтэр'ера Дома ўрада ў Мінску, які ў той час будаваўся.

Афармленне Дома ўрада, у якім прынялі ўдзел амаль усе беларускія скульптары (А. Бембель, Г. Ізмайлаў, А. Глебаў, А. Арлоў, М. Керзін), справядліва называюць «экзаменам на сталасць» усёй беларускай скульптуры. Адсюль пачынаецца яе новая старонка.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

У стварэнні новай, савецкай мастацкай культуры з першых жа дзён Савецкай улады актыўны ўдзел прынялі мастакі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, работнікі мастацкай прамысловасці, народныя майстры. Новаму грамадству патрэбны былі вырабы, якія б адпавядалі часу, маглі б садзейнічаць прапагандзе новага, сацыялістычнага ладу, удзельнічаць у пераўтварэнні побыту і свядомасці чалавека-працаўніка. Усе гэтыя задачы ўсебакова і грунтоўна разглядаліся на Першай Усерасійскай канферэнцыі па мастацкай прамысловасці ў жніўні 1919 г. А. В. Луначарскі ў сваім выступленні на канферэнцыі адзначаў: «Да гэтага часу не было ўкаранення мастацтва ў жыццё і свядомасць мас. Гэтага можна дасягнуць стварэннем форм, зручных для выканання, якія ўяўлялі б сабой дэмакратычныя формы мастацтва і маглі б без вялікіх затрат памнажацца амаль неабмежавана і таму быць прадстаўлены кожнаму грамадзяніну... Гэта можа зрабіць толькі прамысловасць... Трэба ўліць увесь свет нашых выяўленчых мастацтваў у мастацкую прамысловасць, і гэта можна зрабіць толькі даверыўшы яе свету мастакоў. Трэба ўцягнуць мастака ў гэтыя гіганцкія запатрабаванні народных мас, навучыць яго ўзняць мастацкі густ і мастацкія метады і ўзняць мастацкую творчасць» [133].

Аднак ажыццявіць гэтыя намеры ў Беларусі было вельмі цяжка. Першая сусветная і грамадзянская вайны прывялі мастацкую прамысловасць у поўны заняпад.

Не магло даць чаго-небудзь значнага і прафесійнае дэкаратыўнае мастацтва. Як вядома, у 20-я гады на першы план выйшлі найбольш апаратыўныя і надзённыя віды мастацтва: графіка, манументальная скульптура і інш. Нешматлікія спробы мастакоў у галіне дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва звычайна насілі фармалістычны ці канструктывісцкі характар. Трэба, аднак, адзначыць цікавыя пошукі мастакоў Віцебска ў галіне дызайну — мастацкага канструявання мэблі, посуду, адзення. На жаль, большасць гэтых задум засталася нерэалізаванай, прыкметныя поспехі заўважаюцца хіба што ў галіне керамікі.

Аддзяленне керамікі, створанае ў 1925 г. у Віцебскім мастацкім тэхнікуме, зрабіла спробу даць новае жыццё старажытнаму рамяству, наладзіць падрыхтоўку прафесійных мастакоў-керамістаў. Работу ў гэтым напрамку ўзначаліў Мікалай Пракопавіч Міхалап (1886—1979), вы-

---

[133] Первая Всероссийская конференция по художественной промышленности. Август 1919 г. М., 1920. С. 63, 68.

хаванец Пецярбургскага мастацка-прамысловага вучылішча па аддзяленню керамікі. Яшчэ ў перыяд вучобы ён праяўляў жывую цікавасць да гісторыі і народнага мастацтва Беларусі, вывучаў помнікі архітэктуры, збіраў узоры беларускага арнаменту, якія знаходзіў у старадруках, на славутых слуцкіх паясах, народным адзенні, кафлі, драўлянай разьбе. Усё гэта, у пэўнай ступені перапрацаванае, выкарыстоўвалася ім у ляпным дэкоры або роспісе на керамічных вырабах. М. П. Міхалап імкнецца прывіць моладзі любоў да народнага мастацтва, паказаць прыгажосць сціплых, але надзвычай гарманічных вырабаў беларускіх майстроў. У керамічнай майстэрні было 10 вучняў, якія авалодвалі навыкамі работы на ганчарным крузе, фармоўкі, мадэліравання. У плане навучання прадугледжваліся не толькі практычныя заняткі, але і вывучэнне тэхналогіі керамікі, хіміі і іншых прадметаў [134]. Шмат увагі надавалася авалодванню прафесійным майстэрствам, а таксама вывучэнню традыцый нацыянальнага народнага мастацтва, у прыватнасці ганчарства. Яшчэ ў плане работы савета Віцебскага мастацка-практычнага інстытута, які быў папярэднікам мастацкага тэхнікума, адным з пунктаў было запісана: «Стварэнне новага арнаменту», «Стварэнне мэблі і ўсіх рэчаў утылітарнага прызначэння» [135]. Прадугледжвалася таксама ўвядзенне ў праграму дэкаратыўных заданняў, якія былі б звязаны з запатрабаваннямі грамадскага жыцця. На практыцы гэта знайшло адлюстраванне ў распрацоўцы эскізаў арнаментальных кампазіцый [136]. Была зроблена спроба адрадзіць мастацкае кафлярства, якім славілася Беларусь, але былі выкананы толькі эскізы кафлі [137]. Неабходна пры гэтым адзначыць, што аддзяленне керамікі мела вялікія цяжкасці ў забеспячэнні абсталяваннем і матэрыяламі. Для паляпшэння становішча разам з вучэбнымі і творчымі работамі студэнты самі выраблялі неабходнае абсталяванне для майстэрні, а таксама талеркі, міскі, збаны, вазы і г. д. на продаж [138]. Пэўная дапамога аказвалася і з Масквы [139].

Нягледзячы на цяжкасці, керамісты актыўна ўдзельнічалі ў выстаўках. Для 3-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі, якая была адкрыта ў Мінску ў снежні 1928 г., студэнты падрыхтавалі збаны для вады, распісныя талеркі, эскізы кафлі [140]. Праекты керамічных вырабаў навучэнцаў з Віцебска экспанаваліся таксама на выстаўцы, прысвечанай 10-годдзю Савецкай улады ў Маскве. На гэтай жа выстаўцы ў раздзеле народнай творчасці і мастацкай прамысловасці былі прадстаўлены керамічны посуд, дэкарыраваны рэльефным раслінным арнаментам з аднаколернай цёмна-зялёнай або карычневай палівай, цацкі з гліны ў выглядзе чалавечых і звярыных фігур і дэкаратыўныя сасуды з выкарыстаннем зааморфных матываў [141].

Прыкладвалася шмат намаганняў, каб палепшыць умовы і пашырыць магчымасці для падрыхтоўкі спецыялістаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў рэспубліцы. Так, кіраўніцтва Віцебскага мастацкага тэхнікума выступіла з прапановай аб адкрыцці ў Беларусі Акадэміі мастацтваў, цесна звязанай з мастацкім тэхнікумам,

---

[134] ДА Віцебскай вобл., ф. 837, воп. 1, адз. зах. 6, л. 91.
[135] ДТГ. Аддз. рукап., ф. 76, адз. зах. 9, С. 49.
[136] Каталог 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Мн., 1925. С. 31.
[137] Каталог 2-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Мн., 1927. С. 18.
[138] ДА Віцебскай вобл., ф. 837, воп. 1, адз. зах. 30, л. 242.
[139] Полымя. 1927. № 2. С. 203.
[140] ДА Віцебскай вобл., ф. 837, воп. 1, адз. зах. 41, л. 30—31.
[141] Там жа, адз. зах. 32, л. 3.

які ў сваю чаргу павінен быў набыць мастацка-вытворчы характар. Планавалася, што тэхнікум будзе ўключаць у сябе ганчарна-керамічнае, графічнае і дэкарацыйна-афармленчае аддзяленні [142]. Але ажыццявіць гэта не ўдалося. Больш таго, нават аддзяленне керамікі, адзінае ў рэспубліцы, дзе рыхтаваліся нацыянальныя кадры прафесійных мастакоў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, у 1929 г. было зачынена, а ўсё абсталяванне перададзена Гомельскаму саматужна-прамысловаму тэхнікуму.

Савецкая Беларусь атрымала ў спадчыну слаба развітую ў тэхнічных і мастацкіх адносінах шкларобчую прамысловасць, ды і тая была разбурана імперыялістычнай і грамадзянскай войнамі. На ўцалелых заводах (Глушанскім, Ветрынаўскім, Смалявіцкім, Серпавіцкім) абсталяванне прыйшло ў непрыгоднасць, рабочыя разышліся па вёсках.

Тым пе менш ужо ў 1921 г. пачалі працаваць шэсць шклозаводаў: Барысаўскі, Глушанскі, Старэўскі, «Парэчча», «Ялізава», «Вікторыя». Яны выраблялі тэхнічныя гатункі шкляных вырабаў, галоўным чынам ліставое аконнае шкло, а таксама бутэлькі, аптэкарскі посуд, лямпавае шкло, кансервавую тару. Невялікую частку прадукцыі складаў посуд бытавога прызначэння досыць нізкай мастацкай вартасці і абмежаванага асартыменту — шклянкі і графіны. Гэта былі утылітарныя вырабы адзіных стандартных форм з неасветленага зеленаватага ці жаўтаватага шкла. Дэкаратыўныя вырабы і па-мастацку аформлены посуд выпрабляліся ў выключных выпадках.

Пасля некалькіх рэарганізацый у кіраванні шкларобчай прамысловасцю і павелічэння дзяржаўных капіталаўкладанняў становішча крыху палепшылася. Расшырэнне вытворчасці забяспечыла і колькасны рост рабочых кадраў, але прафесійных мастакоў яшчэ не было. Іх ролю выконвалі старыя майстры-практыкі.

У 1923—1924 гг. было выпушчана 4105 т шкляных вырабаў, у 1925 г.— 8817 т, у 1926 г.— 14690 т [143]. Асноўны аб'ём прадукцыі па-ранейшаму складалі тэхнічныя гатункі вырабаў: аконнае шкло, бутэлькі, слоікі, аптэкарскі посуд. Працэнт бытавога посуду быў вельмі нязначны, асартымент абмежаваны.

У аднаўленчы перыяд (1917—1928) і гады першай пяцігодкі (1928—1933) шкларобчая прамысловасць вырашыла галоўным чынам тэхнічныя і вытворчыя задачы. Заводы выраблялі ў першую чаргу тэхнічныя віды шкляной прадукцыі. На вытворчасць аконнага шкла аж да 1925 г. быў пераведзены нават Барысаўскі завод, які да рэвалюцыі спецыялізаваўся на выпуску крышталёвага посуду. З 1925 г. Барысаўскі і часткова іншыя шклозаводы пачынаюць наладжваць выпуск гатунковага посуду бытавога прызначэння.

Неабходнасць задавальнення патрэб насельніцтва ў шкляным посудзе бытавога прызначэння дыктавала наладжванне выпуску як мага большай колькасці самых неабходных відаў прадукцыі — бытавога шкла і шклянак, графінаў, цукарніц, набораў для піцця.

Адметная асаблівасць шкляных бытавых вырабаў 20-х гадоў — іх нізкая тэхнічная якасць, капіраванне старых узораў розных стылявых напрамкаў. Прызначаныя для шырокіх народных мас вырабы чыста утылітарнага прызначэння (шклянкі, кілішкі, графіны, збанкі, прыборы для вады, кампоту, віна, селядзечніцы, цукарніцы, попельніцы і інш.) выраблялі з простага шкла нізкай якасці, паўбелага, г. зн. недастаткова

142 ДА Віцебскай вобл., ф. 837, воп. 1, адз. зах. 6, л. 91.

143 Промышленность БССР. Мн., 1928.

абясколеранага. Асноўная маса вырабаў стваралася з мутна-зялёнага шкла. Якасць выканання і апрацоўкі была вельмі нізкай. Тоўстыя сценкі, груба адштампаваная, з няроўнымі вострымі краямі і шурпатасцямі паверхня зніжалі эстэтычную якасць і без таго недасканалых у мастацкіх адносінах вырабаў.

Пытанне паляпшэння якасці шкляных вырабаў востра паўстала ў 1925 г., калі секцыя асобай нарады па якасці пры прэзідыуме УСНГ СССР правяла агляды прадукцыі заводаў краіны. Былі намечаны шляхі паляпшэння тэхнічнага выканання вырабаў: памяншэння таўшчыні сценак, павелічэння празрыстасці і чысціні шкляной масы, павышэння тэхнічных якасцей фармавання. Пытанні мастацкага боку шкляной прадукцыі ў рабоце секцыі не закраналіся.

Мастацкі ўзровень масавых відаў шкла заставаўся нездавальняючым. Колер шкляных вырабаў 20-х гадоў з-за дэфіцыту фарбавальнікаў і хімічных рэчываў быў бедны і па палітры, і па чысціні тону. Таму часта прымянялася «малочнае» (непразрыстае, «глушонае») шкло, што дазваляла ў поўнай меры схаваць недахопы шкляной масы.

Формы мастацкіх вырабаў запазычваліся з дарэвалюцыйных узораў, з арсенала шкла XIX — пачатку XX ст. разам з замацаванымі за імі ў мінулым назвамі, што ўказвалі на прыналежнасць да таго ці іншага стылю. Графіны «верда», «ракако», «марсельскі», ваза «турэцкая» і іншыя пералічваюцца ў прэйскурантах беларускіх шклаchoробчых заводаў. Расцягнутыя, неканструктыўныя формы мадэрна, імітаваныя пад металічныя і драўляныя вырабы форм функцыяналізму — цыліндрычныя, конусападобныя, прамавугольныя, балясападобныя, адрозніваліся цяжкімі, негарманічнымі прапорцыямі. Гэтыя састарэлыя формы не адпавядалі новаму часу і надзённым задачам пераўтварэння жыцця, уключаючы і побыт, але адзначаныя ў даведніках, прэйскурантах і альбомах рысункаў і ўзораў былі абавязковымі для ўсіх заводаў. У дэкоры вырабаў выкарыстоўваліся матывы стылю мадэрн: лотасы, ірысы, макі, пейзажныя віды, якія размяшчаліся ў цэнтры паверхні сасуда. На прадметах з малочнага шкла дэкор выконваўся пераважна жывапісам, што дазваляла схаваць нізкую якасць матэрыялу. Прымянялася таксама апрацоўка машынным траўленнем — гравіроўка. У дэкоры пераважалі кветкавыя матывы і геаметрычны ўзорысты арнамент, часам уключаліся новыя элементы — серп і молат, зорка, сцяг, зубчастае кола, алегарычнае адлюстраванне ўрадлівасці ў выглядзе жанчыны са снапом і інш.

Найбольш распаўсюджаным і ўдалым быў сціплы дэкор на графінах, шклянках, блюдах у выглядзе пакручастых кветкавых раслін у традыцыях народнага дэкаратыўнага мастацтва, кампазіцыі з галінак вішань, журавін, размешчаных па тулаву сасудаў. Тэхніка друкаванага траўлення, якой выконваўся дэкор, адпавядала патрабаванням масавай вытворчасці і прыродзе простага шкла. Нешматлікія падарункавага прызначэння рэчы дэкарыраваліся тэматычнымі малюнкамі новага, савецкага зместу. Асноўныя іх тэмы — рэвалюцыя і грамадзянская вайна, пакарэнне Паўночнага полюса, індустрыялізацыя краіны, калектывізацыя сельскай гаспадаркі, абарона СССР, культурная рэвалюцыя, партрэты герояў гісторыі і сучаснасці. Выяўленчы дэкор меў станковы характар і быў мала звязаны з формай сасудаў, часта супярэчыў прыродзе шкла.

Спробы адысці ад старых традыцыйных схем і стварыць новы дэкор сюжэтна-тэматычнага характару, адлюстраваць у ім новую, савецкую рэчаіснасць не прыносілі патрэбнага мастацкага выніку, паколькі ў майстроў-практыкаў не было навыкаў

для самастойнага стварэння арыгінальных кампазіцый і неабходных ведаў асноў малюнка. Выяўленчы дэкор згубіў каштоўную якасць — дэкаратыўнасць і наблізіўся да станковай карціны. Рысунак дэкору стаў больш грубы і прымітыўны, больш дэталізаваны, страціў сваю ўзорыстасць і лёгкасць.

Абнаўленне дэкору шляхам засваення сучаснай тэматыкі пры захаванні старых форм не магло стварыць якасна новага ў мастацкіх адносінах шкла, паколькі мастацкае аблічча вырабу і яго эстэтычныя якасці вызначаюцца перш за ўсё формай і яе арганічнай сувяззю з дэкорам.

Пошукі новага, савецкага стылю ў мастацкім шкле ў 20-я гады не завяршыліся поспехам, паколькі абмяжоўваліся толькі дэкаратыўным афармленнем, не закранаючы форму.

З 1925 г. Барысаўскі шклозавод частку прадукцыі выпрабляў на экспарт у краіны Усходу: Турцыю, Афганістан, Кітай, Егіпет, Палесціну. Значную частку гэтай прадукцыі складалі лямпавыя вырабы і лямпавае шкло: «маланка», «космас», «егіпецкае», «венскае», «вундэр», «матадор», «дуплет», «лятучая мыш», «аэраплан», «стэла» і інш.[144]

Важнай стаццёй экспарту з'яўляўся таксама гатунковы посуд высокай тэхнічнай якасці і разнастайнага асартыменту: «персідскія» шклянкі канічнай формы, збанкі «пад кальян», графіны «верда», паходныя графіны, багемскія гладкія і размаляваныя шкляначкі, выдзіманыя шклянкі, шампанкі, мядоўніцы, лікёрныя прыборы для він, пудраніцы, цукарніцы, салатніцы і інш.[145]

Мастацкія вартасці экспартных вырабаў, нягледзячы на высокую прафесійную якасць выканання, былі нізкія, форма і дэкаратыўнае афармленне запазычаны з асартыменту XIX ст. Старыя ўзоры ў стылі розных эпох, якія карысталіся попытам на ўсходнім рынку і пазней на рынках еўрапейскіх краін, без змен браліся для тыражыравання на экспарт. Выпуск іх быў выкліканы эканамічнай неабходнасцю і патрабаваннямі гандлю.

78. Крушонніца. 1910—1919. Гута «Нёман». Гродзенская вобл.

Няўвагу да мастацкага аблічча масавай шкляной прадукцыі шклозаводаў адлюстроўвала і вядомае тэарэтычнае абгрунтаванне ў распаўсюджаных у той час установках функцыяналізму. Яго раннія паборнікі заяўлялі аб сваёй абыякавасці да знешняй формы, акцэнтуючы праблему тэхнікі, эканоміі і сацыяльнага прагрэсу. У рэчышчы функцыяналізму і канструктывізму паспяхова развівалася савецкая архітэктура 20-х гадоў, аднак прамое прымяненне архітэктурнай тэорыі функцыяналізму да практыкі прамысловасці з'явілася абгрунтаваннем памылковых поглядаў на мастацкае афармленне бытавога шкла як на не ўласцівую пралетарскаму побыту раскошу.

---

144 ЦДАКР БССР, ф. 120, воп. 1, спр. 76-а, л. 45, 46.

145 Там жа, спр. 501, л. 82—84.

Пытанні мастацкай якасці масавых вырабаў са шкла сталі прадметам шырокага і ўсебаковага абмеркавання на Першай Усесаюзнай канферэнцыі па якасці шкляной і фарфоравай прадукцыі ў 1930 г. У гарачых дыскусіях намячаліся канкрэтныя шляхі паляпшэння форм і дэкарыроўкі посуду. Аднак супярэчлівыя і няўзгодненыя думкі пра асартымент, ролю стандарту як тыповага ўзору вырабаў мастацкай прамысловасці, эстэтычныя крытэрыі ў ацэнцы вырабаў, ролю і значэнне мастака ў вытворчасці не далі адзінага становчага рашэння пытання. Этапнае значэнне гэтай канферэнцыі — у своечасовай і вострай пастаноўцы пытання аб мастацкай якасці масавага шкла, што ў далейшым адыграла сваю становучую ролю.

79. Штоф. 1910—1939. Гута «Нёман». Гродзенская вобл.

Паколькі адзін з буйнейшых шклозаводаў — «Нёман» знаходзіўся на тэрыторыі Заходняй Беларусі, якая была ў складзе буржуазнай Польшчы, мастацкі ўзровень яго прадукцыі вызначалі стылі і плыні, што складваліся ў гэты час у Заходняй Еўропе. Значная частка прадукцыі выраблялася па ўзорах канца XIX—пачатку XX ст.

У 1921 г. ажывілася дзейнасць толькі аднаго шклозавода — у пасёлку Бярозаўка, дзе выраблялася на той час аптэчнае шкло, шклянкі і прэсаваныя цыліндры. Паступова тут аднавілі выраб посуду ранейшых форм і асартыменту. З'явіўся новы шліфаваны дэкор «Нёман» і «Прага», апошні ў 1904 г. ужо прымяняўся на Барысаўскім заводзе. Па-ранейшаму выраблялі шмат прыбораў для лікёраў і крушону, якія аздабляліся пераважна эмалевым роспісам у спалучэнні з золатам і люстрам, а таксама маціраваннем. Захоўваўся той жа раслінны характар роспісаў — стылізаваныя кветкі і пейзажныя матывы, якія на рэзервуарах лямп выконваліся алейнымі фарбамі. Аднак формы рэзервуараў для газавых лямп значна спрасціліся.

Рэзкае звужэнне асартыменту тлумачылася знішчэннем у 1915 г. (у час першай сусветнай вайны) амаль усяго фармовачнага абсталявання крышталёвых заводаў «Нёман», якое знаходзілася на Новай гуце (на хутары Маладзіна). Частка форм, відаць, усё ж уцалела, таму што ў каталогу завода, выдадзеным у 1939 г., прапануюцца пакупнікам некаторыя віды прэсаваных масленіц, сподкаў, ваз і г. д., якія выпускаліся да 1911 г. З гэтага часу пачалі ствараць новы дэкаратыўны стыль для прэсаваных вырабаў, імкнучыся адысці ад мальцаўскай грані. Праектанты пачалі выкарыстоўваць у прэсе гладкія плоскасці, наносіць дэкор контррэльефам на ніжніх сценках,

80. Ваза 1910—1939. Гута «Нёман». Гродзенская вобл.

які глядзеўся звонку, скрозь слой шкла, больш выразна і быў больш арганічным для тэхнікі прэсавання. Першымі такімі рэчамі, аздобленымі вішнёвай галінкай, былі селядзечніцы, міскі, талеркі, салатніцы і інш., якія набылі папулярнасць у 20-я гады. Нёманцы засвоілі тэхніку мазаічнага шкла, відавочна, дзякуючы намаганням таленавітага тэхнолага і канструктара Германа Шаля, які з 1912 г. стаў тэхнічным кіраўніком гуты «Нёман» і заставаўся ім да 1952 г.

На стыку 20—30-х гадоў на заводзе адбыліся значныя змены ў пластычным вырашэнні форм пад уплывам ідэй школы «Баўхаўз», якая стала першым у свеце цэнтрам дызайну, што праектавала рэчы для мастацкай прамысловасці эпохі навукова-тэхнічнага прагрэсу. Новая эстэтыка прадугледжвала адзінства функцыянальнага прызначэння і прыгажосці. Мастакі імкнуліся аднавіць класічны тэзіс антычнай эстэтыкі, якая лічыла прыгожай тую рэч, што ідэальна адпавядала сваёй функцыі. Класічныя прапорцыі былі галоўнымі мастацка-выразнымі сродкамі дэкаратыўнага мастацтва ранняга функцыяналізму.

Мастацкі рух за эстэтычнае асваенне машыннай тэхнікі і яе форм пракаціўся па многіх краінах свету і рэхам адгукнуўся ў Заходняй Беларусі. У каталогу гуты «Нёман» за 1939 г. прадстаўлены прэсаваныя шкляныя вырабы для сервіроўкі стала: кабарэты, латкі і сырніцы выразных прамавугольных форм, новага стылістычнага рашэння прэсаваныя лыжкі і відэльцы, пластыка форм якіх цалкам адпавядала ідэям школы «Баўхаўз». Мэтазгоднасць формы, функцыя рэчы і тэхналогія прэсавання, прамалінейныя геаметрычныя формы, да якіх асабліва мелі прыхільнасць функцыяналісты, вызначалі і яе мастацкае рашэнне. Посуд арыгінальны па канструкцыі, форме і функцыях. Ён створаны ўпершыню ў сусветнай практыцы і з'яўляецца сапраўдным дзецішчам XX ст. У гэтых рэчах вабіць бездакорнасць прапорцый, чысціня ліній.

У сувязі з тым, што ў 1910—1930-х гадах у мастацкім шкле Заходняй Еўропы пачалі праектаваць вырабы архітэктары (Е. Хофман, Ян Катэра ў Празе, Алоіз Метэлак у Жалезным Бродзе), у мастацтве шкла пачалі праяўляцца рысы канструктывізму і кубізму. Гэта было характэрна і для нёманскай гуты. Формы вырабаў значна ўскладніліся. Некалькі

81. Ваза і бакал. 1910—1919. Гута «Нёман». Гродзенская вобл. ДММ БССР

аб'ёмаў прэсаваліся асобна і потым манціраваліся ў адзіную рэч.

Рысы канструктывізму праявіліся ў складанай «архітэктурнай» пабудове нёманскіх ваз для кветак, што ўзвышаюцца на трохступеньчатым, квадратным у плане пастаменце, а таксама ваз-жардыньерак, якія складаюцца з асобных аб'ёмаў. Дэкор чашы жардыньеркі будуецца нібы з канструктыўных прамавугольных і трапецападобных элементаў (фактычна гэта рэльефна размешчаныя па дыяганалі палосы, якія ствараюць зубчасты край па вусцю). Акрамя таго, з двух бакоў чашы прымацаваны арыгінальнай канструкцыі ручкі — у выглядзе дзвюх выгнутых палосак шкла (так звычайна згінаюць стальны пругкі ліст), якія звужаюцца ў месцах злучэння са сценкамі чашы.

Падобныя вырабы, з аднаго боку, уражваюць велічнай манументальнасцю, з другога — тэхнічнай дасканаласцю выканання складаных канструкцый і дэкору, хаця падобнае вырашэнне не ўласцівае шклу як матэрыялу. Геаметрызм форм, канструкцый і дэкору надаў сухаватасць і адначасова яркую выразнасць творам са шкла. Жардыньерка ў такім вырашэнні ўспрымаецца як скульптура, а не ваза для кветак. Нёманскія вырабы гэтага часу (як і чэшскія) адзначаны надзвычайнай арыгінальнасцю, свежасцю форм і дэкору.

Стваральнікі праектаў імкнуліся надаць манументальную значнасць бытавым шкляным рэчам — вазам для садавіны, кветак, цукерніцам. Яны нібы сцвярджалі за бытавымі рэчамі права быць творамі мастацтва.

У 20—30-я гады быў распрацаваны новы разнастайны дэкор для прэсаваных і ціхавыдзіманых вырабаў. Рыфленыя паверхні прэсаваных вырабаў пакрываліся дробнымі і буйнымі пухіркамі. Звычайна рыфленыя плоскасці перамяжаліся з бліскучымі вертыкальна або радыяльна разме-

шчанымі палосамі, кругамі ці сігмападобнымі завіткамі. На стыку рыфленых і гладкіх палос размяшчалі які-небудзь рэльефны элемент, напрыклад стылізаваны лісток, які аб'ядноўваў кантрастны па фактуры і рэльефу дэкор.

Тэхніка прэсавання дазваляла вырабляць посуд буйных форм, напрыклад такі, як высокія крушонніцы канічнай формы з накрыўкамі і дзвюма ручкамі, якія маюць выгляд трох валютападобных завіткоў. Такія ж валютападобныя завіткі ўпрыгожваюць вострае канічнае навершша накрыўкі. Выраб такіх рэчаў адлюстроўваў вялікія магчымасці масавай вытворчасці мастацкіх шкляных вырабаў ва ўмовах механізаванага прадпрыемства.

У якасці дэкору прэсаваных вырабаў выкарыстоўвалі контррэльефныя выявы раслінных галінак, выгнутых па кругу вінаградных лоз з гронкамі, добра скампанаванымі на плоскасці, нацюрмортна пададзенай садавіны, галінак рабіны, чарэшні, стылізаваныя выявы елак і інш. На плоскіх частках попельніц, падносаў, селядзечніц размяшчалі выявы сабак, кацянят, коней, аленяў на фоне лесу, рыб.

82. База. 1910—1939. Гута «Нёман». Гродзенская вобл.

83. Жардыньерка. 20-я гг. Гута «Нёман». Гродзенская вобл.

На новую выразную мову прэсаванага шкла майстры перанеслі мясцовыя матывы гравіраваных і шліфаваных кампазіцый, заклаўшы ўсе гэтыя віды дэкору ў форму. Праектанты разумелі, што прэс не можа даваць гладкія бліскучыя паверхні на вялікіх плошчах, і таму асноўная задача зводзілася да распрацоўкі пластычнага і фактурнага ўзбагачэння паверхні вырабаў.

У тэхніцы прэсавання выконвалася і дробная пластыка на накрыўках масленіц, сальніц, цукарніц і г. д. Так, на накрыўках масленіц утульна сядзелі кквактухі і лебедзі, а ў якасці ручак сальніц узвышалася фігура сядзячага мядзведзя. Усе пластычныя фігуры трактаваліся натуралістычна [146].

---

[146] З 1922 г. праектаваннем вырабаў займаўся Г. Шаль, з 1920 па 1941 г.— Міхал Ціткоў, з 1920 па 1945 г.— Міхал Пячура. Мастаком па роспісе шкляных

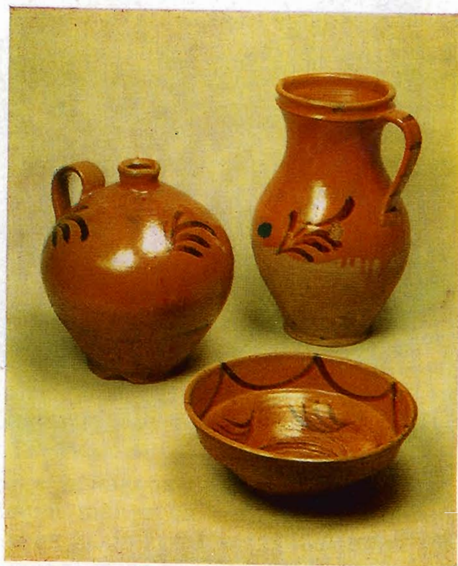
У нёманскім шкле 20—30-х гадоў адлюстраваліся новыя плыні мастацкага шкла Заходняй Еўропы гэтага часу (канструктывізм, кубізм, функцыяналізм) і адначасова захоўваліся традыцыі шкларобства канца XIX — пачатку XX ст., калі арганічнымі былі ўплывы мадэрна.

Складаны перыяд перажывалі традыцыйныя народныя мастацкія промыслы, амаль поўнасцю прыведзеныя ў заняпад капіталістычнай прамысловасцю дарэвалюцыйнай Расіі. Спробы земстваў і перадавых дзеячаў культуры хоць нейкім чынам падтрымаць традыцыйныя народныя мастацкія промыслы ў дарэвалюцыйны час адчувальных вынікаў не далі, бо саматужніцкі характар вытворчасці не вытрымліваў канкурэнцыі з капіталістычнай прамысловасцю.

Новыя магчымасці перад мастацкімі промысламі адкрыла Вялікая Кастрычніцкая сацыялістычная рэвалюцыя. З першых дзён Савецкай улады іх развіццю надаецца вялікая ўвага. У. І. Ленін пісаў у 1919 г.: «Капіталізм душыў, падаўляў, разбіваў масу талентаў у асяроддзі рабочых і працоўных сялян. Таленты гэтыя гінулі пад гнётам галечы, жабрацтва, здзекаў з асобы чалавека. Наш абавязак цяпер умець знайсці гэтыя таленты і прыставіць іх да работы» [147]. Рэальным крокам да ажыццяўлення гэтых мер стаў дэкрэт «Аб мерах садзейнічання саматужніцкай прамысловасці», падпісаны У. І. Леніным і М. І. Калініным 26 красавіка 1919 г.

Ужо ў 1919 г. у Бабруйску адкрываецца Дзяржаўная выстаўка рамеснікаў і мастакоў. Асабліва значнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі з'явілася Усебеларуская мастацкая выстаўка 1925 г., дзе была багата прадстаўлена і творчасць народных майстроў. Народнае мастацтва шырока асвятляецца ў друку, яго ўзоры збіраюць краязнаўчыя музеі. Асабліва значную работу праводзіў краязнаўчы часопіс «Наш край», на старонках якога публікаваліся кваліфікаваныя падрабязныя праграмы па збіранню ўзораў народнага мастацтва, а таксама справаздачы з мясцовых бюро краязнаўства і музеяў аб колькасці і характары сабраных матэрыялаў.

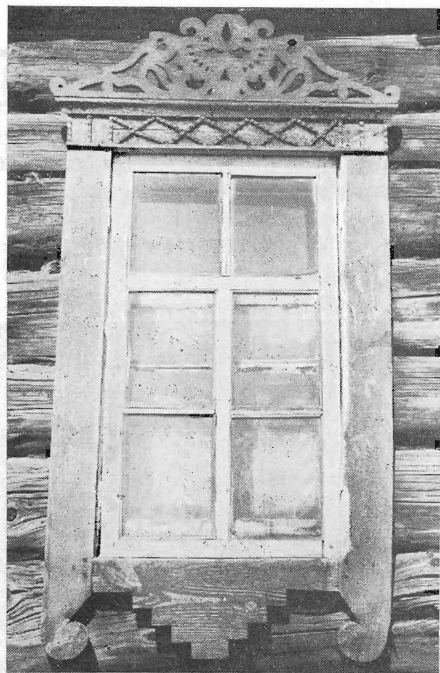
84. Ганчарныя вырабы з Івянца Валожынскага р-на Мінскай вобл. 20-я гг.



У многіх традыцыйных цэнтрах рамёстваў і промыслаў адкрываюцца прамысловыя арцелі і майстэрні: у Віцебску і Магілёве — спецыяльныя керамічныя майстэрні, у Слуцку —

вырабаў з 1920 па 1924 г. працаваў Васпеўскі. Ю. Столе таксама распрацоўваў узоры роспісу гравіраваных і траўленых рысункаў. Вырабам форм для прэсаваных рэчаў з 1921 па 1934 г. займаўся чаканшчык Ганс Гергарт, які навучыў гэтаму рамяству мясцовых жыхароў Леаніда Клюкевіча і Казіміра Буяка.

[147] Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 39. С. 235.



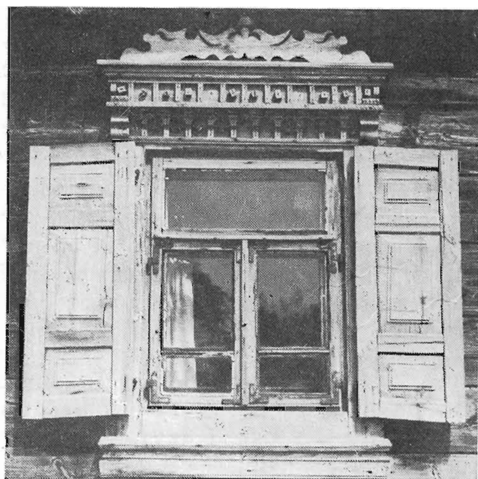
85. Ліштва. 20-я гг. в. Дубраўка Аршанскага р-на Віцебскай вобл.

ткацка-вышывальныя, у Гомелі — дрэваапрацоўчыя і інш.[148]

Усе гэтыя меры паспрыялі адраджэнню і развіццю не толькі народных промыслаў, але і тых відаў народнага мастацтва, якія не мелі характару промыслу, а развіваліся пераважна як хатняе рамяство (разьбярства, ткацтва, вышыўка і інш.). Карэнныя змены ў жыцці грамадства, паляпшэнне бытавых умоў, выставачная дзейнасць дабратворна паўплывалі на далейшае развіццё народнага мастацтва. Яно становіцца больш дэкаратыўным, узбагачаецца новымі матывамі, на першае месца выходзяць віды мастацкай творчасці, прызначаныя для аздаблення інтэр'ера новага сельскага жылля.

Асабліва прыкметныя змены адбыліся ў характары дэкору народнага жылля. Карэнная перабудова савецкай вёскі, рост дабрабыту сельскіх працаўнікоў выклікалі інтэнсіўнае развіццё розных спосабаў знадворнага аздаблення будынкаў. Гэту з'яву адзначаюць многія тагачасныя краязнаўцы [149]. Развіццё гэтага віду дэкору адбывалася не на пустым месцы. Ужо ў канцы XIX ст. ён быў тыповым для беларускага народнага жылля, але толькі ў паслярэвалюцыйны час стаў амаль масавай з'явай (у першую чаргу на тэрыторыі Савецкай Беларусі). Раслінныя і заамофныя матывы, выкананыя прапілоўкай, сустракаюцца на ліштвах амаль усіх новых будынкаў. Зразуме-

86. Ліштва. 20-я гг. в. Хлябы Пінскага р-на Брэсцкай вобл.

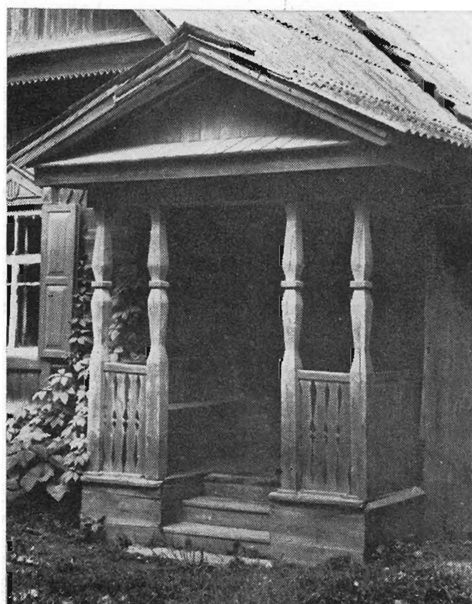


---

[148] Зразумела, што гэтыя мерапрыемствы закранулі толькі промыслы Савецкай Беларусі. Майстры-саматужнікі, якія жылі на тэрыторыі, часова акупіраванай буржуазнай Польшчай, па-ранейшаму цярпелі ад жорсткай канкурэнцыі з капіталістычнай прамысловасцю.

[149] Немцаў А. Замоскі сельсавет Асіповіцкага раёна Бабруйскай акругі // Наш край. 1927. № 6. С. 19—47; Мікіцінскі У. Дванаццаць дзён краязнаўчага вандравання // Наш край. 1929. № 1. С. 3—48; № 2. С. 35—43; № 3. С. 27—35.

87. Ганак. 30-я гг. г. п. Копысь Аршанскага р-на Віцебскай вобл.



ла, што старажытныя сімвалічныя матывы, якія па традыцыі аздаблялі аконныя ліштвы, выконвалі ўжо не ахоўную, а чыста дэкаратыўную ролю. Нярэдка ў такі традыцыйны дэкор уплятаюцца і элементы савецкай сімволікі: зоркі, серп і молат.

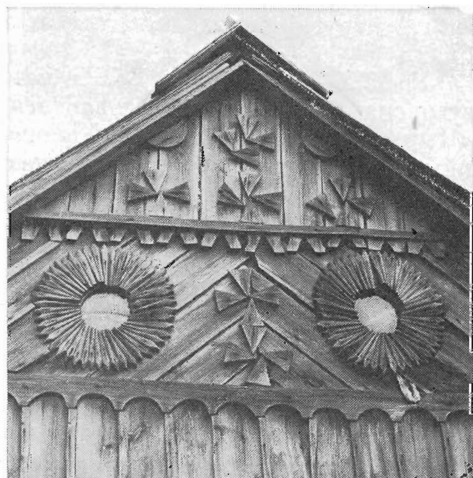
Больш разнастайным становіцца аздабленне шчытоў, карнізаў, закрылін. Асаблівай дасканаласці дасягнула мастацкая ўкладка шалёўкі шчытоў на Палессі, асабліва на Тураўшчыне. У Веткаўскім і Гомельскім раёнах, дзе пераважалі чатырохсхільныя дахі, развівалася мастацтва дэкарыравання карнізаў, якія часта рабілі з некалькіх ажурных накладак.

Амаль абавязковай прыналежнасцю народнага жылля ў паслярэвалюцыйны час становяцца ганкі са стрэшкай з разьбяным карнізам, умацаванай на двух ці чатырох фігурна апрацаваных слупках, а таксама дасканала зробленыя брамы, набраныя са шчыльна падагнаных дошак, часта пад стрэшкай на шулах. Гэтыя кампаненты народнага жылля для ўсходу Беларусі былі характэрны і раней, але ў 20-я гады яны распаўсюджваюцца значна шырэй, захопліваючы і цэнтральную Беларусь: Асіповіцкі, Пухавіцкі, Слуцкі, Мазырскі раёны. Аздобленыя фігурна апрацаванымі дошкамі, рознымі дэкаратыўнымі накладкамі, прапілаванымі ўзорамі, такія брамы надавалі завершаны выгляд усяму ансамблю народнага жылля.

Такія змены закранулі і іншыя віды народнага мастацтва, якія пачынаюць выконваць значную дэкаратыўную ролю ў інтэр'еры народнага жылля. Набывае пашырэнне мастацкі роспіс у выглядзе насценных дываноў і карцінак на шкле. Больш дэкаратыўнымі становяцца мастацкія тканіны, хаця адначасова саматканае народнае адзенне саступае месца вопратцы з пакупных тканін.

У цяжкія паслярэвалюцыйныя гады ў сувязі з недахопам фабрычнай тканіны па вёсках зноў разгортваецца ткацкая вытворчасць. У многіх гарадах Беларусі для продажу сялянскіх тканін былі створаны крамы,

88. Франтон. 30-я гг. в. Тонеж Лельчыцкага р-на Гомельскай вобл.



89. Франтон. 1929. в. Жылічы Камянецкага р-на Брэсцкай вобл.

лі, што шырокае кааперыраванне ткацкай вытворчасці ў значнай ступені дапаможа палепшыць становішча народнага ткацтва, прывядзе да ўдасканалення тэхнікі. Меркавалася мястэчкі, дзе было развіта ткацтва, зрабіць асяродкамі саматужнага ткацкага промыслу [151].

У вёсках і мястэчках пачалося каапераванне ткацкай вытворчасці. Але не заўсёды адразу наладжвалася калектыўная работа; часам не было нітак, вопытных майстроў. Выраблялі палатно на адзенне, абрусы і інш. Дываноў у арцелях амаль не ткалі.

З 1921 г. пачалі праводзіцца рэгулярныя выстаўкі народнага мастацтва (Усесаюзная 1921 г. у Маскве, 1-я Усебеларуская 1925 г., 2-я Усебеларуская 1927 г. у Мінску і інш.), дзе значная частка якіх існавала аж да пачатку 30-х гадоў. Такія крамы дзейнічалі ў Мінску на вул. Нямізе, сялянскія тканіны прадаваліся на Віленскім і Траецкім рынках. «Варта толькі прайсціся па гэтых рынках, па радах сялянскіх вазоў,— пісаў Е. С. Руткоўскі,— і вы ўбачыце на гэтых вазах у значных памерах у продажы розныя гатункі саматканай сялянскай тканіны. Тут вам прыехаўшыя на базар прапануюць купіць у іх сукно, коўдры, ручнікі, абрусы, дываны, скруткі саматканага палатна і г. д.» [150]

У 1926—1928 гг. у БССР было створана некалькі ткацкіх арцелей: «Чырвоны тэкстыльшчык» у Халопенічах, у Талачыне і іншых месцах. Але колькасць арцелей была яшчэ невялікая ў краі, дзе сотні майстроў займаліся хатнім ткацтвам.

Спецыялісты па народнаму мастацтву і эканамісты тых гадоў лічы-

90. Посцілка. 20-я гг. Барысаўскі р-н Мінскай вобл.

[150] Руткоўскі Е. С. Шляхі развіцця саматужнага ткацтва ў БССР // Зап. аддз. прыроды і нар. гаспадаркі. Мн., 1929. Т. 2. С. 115.

[151] Там жа. С. 160.

91. Ручнік. 20-я гг. Светлагорскі р-н Гомельскай вобл.

экспанаваліся вырабы ткацкай вытворчасці з розных месц рэспублікі, адзначаныя ў друку за прыгажосць малюнка і якасць мастацкай апрацоўкі [152]. На мясцовых сельскагаспадарчых выстаўках гэтых гадоў экспанаты ткацкіх вырабаў заўсёды красаваліся, «як макавыя кветкі, дапаўняючы практыцызм іншых аддзелаў сваёй мастацкасцю» [153]. Многія таленавітыя ткачыхі, удзельнікі выставак, запрашаліся працаваць у калектывы.

З 1926 г. пачалося мэтанакіраванае вывучэнне рамесніцкай прамысловасці, народнага ткацтва па акругах. Вучоныя Інстытута беларускай культуры, беларускія мастакі праяўлялі вялікую цікавасць да народнага мастацтва. Быў арганізаваны шэраг навуковых экспедыцый у вёскі, дзе на месцах рабіліся замалёўкі народнага адзення, арнаменту, тканін. Лепшыя рэчы закуплялі музеі. Вынікам гэтых экспедыцый з'явіліся цікавыя артыкулы, альбомы замалёвак мастакоў М. Філіповіча, М. Станюты і інш.[154]

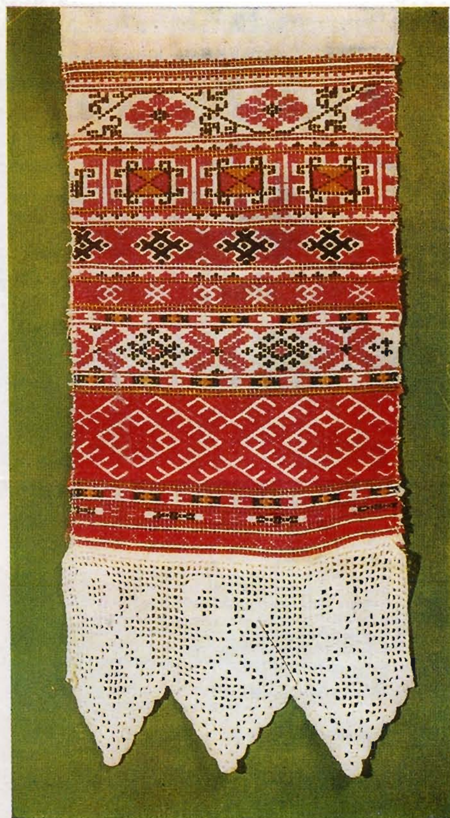
92. Ручнік. 20-я гг. Крычаўскі р-н Магілёўскай вобл.

152 Руткоўскі Е. С. Шляхі развіцця саматужнага ткацтва ў БССР. С. 156.

153 Каталог 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі С. 43.

154 Альбомы знаходзяцца ў Рэспубліканскім навукова-метадычным цэнтры па культасветрабоце і народнай творчасці і Дзяржаўным мастацкім музеі БССР. На жаль, усе даваенныя калекцыі мастацкіх тканін разам з іншымі прадметамі загінулі ў час Вялікай Айчыннай вайны.

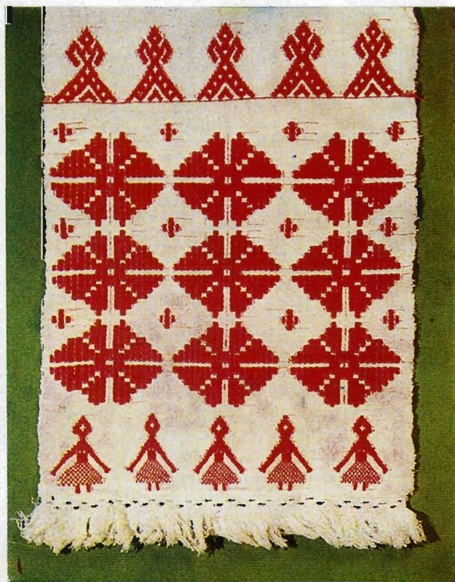
93. Ручнік. 20-я гг. Лідскі р-н Гродзенскай вобл.



Экспедыцыйныя пошукі засведчылі, што ў цэлым народнае ткацтва прадаўжала традыцыі, закладзеныя ў папярэднія стагоддзі. На гэтай аснове нярэдка выпрацоўваліся характэрныя мясцовыя варыянты ткацтва. Так, на Бабруйшчыне была зафіксавана цікавая і вельмі складаная тэхніка — ператыканне (мясцовая назва, тып «бранай» тэхнікі), г. зн. перабіранне на дошцы складаных узораў. Тканіны вылучаліся асаблівай мастацкасцю сваіх узораў. Уводзячы дадатковыя ніты, дошчачкай можна паўтарыць любы малюнак. «Ператыканне» з'яўляецца надзвычай цікавай тэхнікай і характэрна наогул для нашых (беларускіх) тканін,— пісаў Р. П. Рак у канцы 20-х гадоў.— Узоры ператыканняў амаль нічым не адрозніваюцца ад узораў тканіны тыпу габеленаў, але працэсы ткання зусім розныя. Калі «ператыканні» патрабуюць дапаможных прыстасаванняў, то габеленавая тканіна абыходзіцца без іх. Маткі рознакаляровых нітак абкручваюць у патрэбных месцах ніткі асновы — вось і ўсё, што патрэбна для патыкання ўзораў» [155].

У іншых рэгіёнах Беларусі тэхніка ткацтва прынцыповых змен не зазнала. Пераважалі распаўсюджаныя і раней ткацкія тэхнікі: браная («на дошчачку»), закладная, шматнітовая і інш. Але каларыт становіцца ярчэйшым, пашыраюцца новыя матывы, узбагачаецца кампазіцыя твораў. Гэты працэс асабліва прыкметны ў працах ткачых, якія імкнуліся адгук-

94. Ручнік. 20-я гг. Шаркоўшчынскі р-н Віцебскай вобл.



---

155 Рак Р. П. Народнае ткацтва Бабруйскай акругі // Зап. аддз. прыроды і нар. гаспадаркі. Мн., 1929. Т. 2. С. 195.

нуцца на новыя з'явы. Узорам такіх вырабаў можа служыць дыван «у зоркі і маланкі», выкананы сялянкай А. Чэркас (Чырвонаслабодскі р-н Мінскай вобл.) у 1917 г. На чорным фоне ззяюць «бліскі маланкі» — геаметрызаваныя рысачкі чырвонага, зялёнага, жоўтага, фіялетавага колераў. Такіх жа колераў зоркі-разеткі складаюць кайму-бардзюр.

Таленавітая майстрыха, якая стала адной з самых вядомых беларускіх ткачых даваеннага перыяду, вялікія рэвалюцыйныя падзеі адлюстравала ў сваёй рабоце сродкамі традыцыйных форм, уклаўшы ў іх новы змест. У тым жа годзе А. Чэркас выткала традыцыйны жыццярадасны дыван «у пальцы» закладной тэхнікай. У 1919 г. майстрыха тчэ цікавы ручнік «у шпоры і малаты», дзе таксама спалучаюцца традыцыйнасць і сучаснасць. Дамінуе чырвоны колер — колер рэвалюцыі, перамогі Кастрычніка. Падобныя тэндэнцыі заўважаюцца і ў творчасці А. Мяшэчак (Чырвонаслабодскі р-н), А. Серады (в. Семежава Капыльскага р-на) і інш.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва 20-х гадоў з'явілася яркім выразнікам новых ідэй маладога сацыялістычнага грамадства. Творчасць прафесійных мастакоў адлюстравала ўсю супярэчлівасць грамадскага і мастацкага жыцця таго часу, і хаця далёка не ўсе распрацоўкі і ідэі можна сёння лічыць удалымі, яны сведчаць пра шчырае імкненне адгукнуцца на задачы часу. Народнае мастацтва, развіваючыся на трывалым грунце шматвяковых традыцый, карэнным чынам свайго характару не змяніла, але новыя з'явы ў побыце савецкай вёскі выклікалі, з аднаго боку, заняпад некаторых яго відаў, з другога — развіццё іншых, павышэнне яго дэкаратыўнасці, узбагачэнне матываў і форм вырабаў.

Глава III

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА І АРХІТЭКТУРА 30-х ГАДОЎ

МАСТАЦТВА ПЕРАДВАЕННАГА ДЗЕСЯЦІГОДДЗЯ

У 30-я гады рабочы клас і працоўнае сялянства Беларусі рашалі складанейшую задачу — з адсталай аграрнай ускраіны царскай Расіі ператварыць свой край у індустрыяльную высокаразвітую рэспубліку. На парадку дня былі індустрыялізацыя і калектывізацыя сельскай гаспадаркі. Ужо вынікі першых даваенных пяцігодак красамоўна засведчылі, што такая задача па плячу працоўным Беларусі. Беларуская ССР станавілася развітой прамысловай краінай з высокім узроўнем культуры. Перад творчай інтэлігенцыяй стаяла адказная задача — адлюстраваць героіку першых пяцігодак. Беларускія мастакі станавіліся ўсё больш дзейснымі памочнікамі партыі ў справе сацыялістычнага будаўніцтва.

Партыя прымала меры да ліквідацыі раз'яднанасці творчых кадраў. Наяўнасць шматлікіх арганізацый і груповак у мастацтве стала прыкметным тормазам у яго развіцці. Ідэйныя платформы такіх арганізацый, як РАМБ (Рэвалюцыйная арганізацыя мастакоў Беларусі) і «Прамень», у многім былі падобнымі, але не было адзінства ў вызначэнні творчага метаду, а гэта адкрывала пралазы для фармалізму і лжэнаватарства.

Пастанова ЦК ВКП(б) ад 23 красавіка 1932 г. «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый» паклала канец групаўшчыне і раз'яднанасці. У 1933 г. следам за стварэннем адзінага Саюза савецкіх мастакоў СССР быў створаны Аргкамітэт Саюза савецкіх мастакоў Беларусі. На I Усесаюзным з'ездзе савецкіх пісьменнікаў, які адбыўся ў 1934 г., былі дакладна сфармуляваны асноўныя прынцыпы творчага метаду савецкіх пісьменнікаў і мастакоў. Адлюстроўваць жыццё з пазіцый марксізму-ленінізму, паказваць яго ў рэвалюцыйным развіцці, змагацца за перамогу

ідэй сацыялізму стала непахісным правілам і для беларускіх мастакоў.

Беларускае выяўленчае мастацтва паступова набірала творчы патэнцыял. Ужо адбыліся 4-я і 5-я Усебеларускія мастацкія выстаўкі, якія засведчылі жыццёвасць новага творчага метаду адлюстравання рэчаіснасці.

Павышаўся прафесійны ўзровень дзеячаў мастацтва. У 30-я гады паспяхова скончылі Віцебскі мастацкі тэхнікум і ўліліся ў творчы калектыў беларускіх мастакоў такія таленавітыя жывапісцы, як З. Мірынгоф, І. Давідовіч, К. Касмачоў, М. Гусеў, Я. Ціхановіч, П. Гаўрыленка, М. Манасзон і інш. Скончылі Вышэйшыя мастацка-тэхнічныя майстэрні і вярнуліся ў Беларусь І. Ахрэмчык, А. Шаўчэнка. Прафесійную падрыхтоўку атрымалі ва Усерасійскай Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе Я. Зайцаў, Х. Ліўшыц, А. Мазалёў.

У гады рэканструкцыі краіны і калектывізацыі сельскай гаспадаркі ўзмацняецца ідэалагічная дыферэнцыяцыя мастацкіх колаў.

Вульгарны сацыялагізм пранікае ў мастацкую крытыку. Пад выглядам барацьбы з «дробным перасоўніцтвам» разгортваецца наступленне на рэалізм. Толькі цяпер гэты напор ідзе не ад фармалістаў, як гэта было ў гады грамадзянскай вайны і станаўлення Савецкай улады, а з вуснаў «змагароў» за новае «пралетарскае» мастацтва.

Гэтыя «змагары» прыкладвалі ўсе намаганні, каб палітычна дыскрэдытаваць мастакоў-рэалістаў, сказіць іх творчую дзейнасць. Аргументацыя «навуковых» заключэнняў вульгарызатараў была вельмі простая: Кастусь Каліноўскі аб'яўляўся героем польскай шляхты, груба скажалася дзейнасць беларускага асветніка і першадрукара XVI ст. Францыска Скарыны, якога іменавалі «езуітам» [1].

Тут вельмі яскрава прасочваецца ўсё тая ж пралеткультаўская тэндэнцыя, выказаная ў больш грубай форме і слаба дасведчаная. Усё, што звязвала мастака з гісторыяй свайго народа, з яго культурна-эстэтычнымі каштоўнасцямі, кляймілася як праяўленне буржуазнага нацыяналізму і «кулацкай ідэалогіі». Ганенне на народнае вялося пад выглядам выкаранення нацыяналістычнага.

Вялікую шкоду развіццю ўсіх відаў мастацтва нанесла сталінская ідэя аб абвастрэнні класавай барацьбы ў перыяд разгорнутага будаўніцтва сацыялізму. У выніку многія дзеячы літаратуры і мастацтва былі беспадстаўна рэпрэсіраваны.

Дэмагагічныя канцэпцыі вульгарных сацыёлагаў разбэшчвалі моладзь як у сценах тэхнікума, так і на першых этапах іх самастойнай творчасці. У навучальных установах парушаюцца рэалістычныя прынцыпы мастацкага выхавання. Рэпартаж, мітынгаванне, простае аднаўленне факта складалі характар мастацкага жыцця таго востраканфліктнага перыяду. Абстрактна-дэмагагічны характар пошукаў у жывапісе, нізкі ўзровень рысунка, бездапаможнасць арганізацыі сюжэтнага дзеяння ці яго прынцыповае адмаўленне станавіліся асноўнымі вызначальнымі паказчыкамі многіх тэматычных палотнаў. У атмасферы незвычайна бурных сацыяльных зрухаў развіццё станковага жывапісу нібы спынілася. Эскізнасць, схематызм, умоўнасць становяцца нормай у стварэнні твораў выяўленчага мастацтва. Вульгарызатарская крытыка атручвала ядам антыпатрыятызму, нацыянальнага нігілізму творчасць жывапісцаў рэспублікі.

У друку разгарнулася неабгрунтаваная крытыка таленавітых мастакоў. Асобныя з іх (Я. Мінін і інш.) былі рэпрэсіраваны.

Буйной падзеяй у жыцці творчага калектыву стаў Першы з'езд мастакоў БССР, які адбыўся 6 снежня 1938 г. у Мінску ў клубе работнікаў

---

[1] Костелянский А. Изобразительное искусство БССР. М.; Л., 1932. С. 15.

літаратуры і мастацтва. У яго рабоце прынялі ўдзел члены і кандыдаты ў члены Саюза савецкіх мастакоў — практычна ўсе асноўныя творчыя сілы рэспублікі. Горача і зацікаўлена, шырока і дэмакратычна абмяркоўваліся на з'ездзе праблемы мастацкага жыцця рэспублікі, росту прафесійнага майстэрства.

З'езд арганізацыйна аформіў стварэнне Саюза савецкіх мастакоў, прыняў статут саюза і намеціў шляхі творчай арганізацыі мастакоў. Было прынята таксама рашэнне аб падрыхтоўцы да юбілейнай выстаўкі, прысвечанай 20-годдзю ўтварэння БССР, і аб удзеле беларускіх мастакоў у Дэкадзе беларускай літаратуры і мастацтва ў Маскве.

У гэты перыяд мастацтва Беларусі абагачаецца новымі тэмамі і вобразамі. Героіка грамадзянскай вайны, сацыялістычныя пераўтварэнні ў краіне, духоўнае фарміраванне новага чалавека, услаўленне стваральнай працы — вось кола тэм, якое вызначала далейшае развіццё мастацтва.

У жывапісных, скульптурных і графічных кампазіцыях адлюстроўваюцца гісторыка-рэвалюцыйнае мінулае і новая тагачасная рэчаіснасць. Актыўна працуюць В. Волкаў, І. Ахрэмчык, Я. Зайцаў, У. Кудрэвіч, М. Тарасікаў, М. Керзін, З. Азгур, А. Бембель, А. Глебаў, А. Грубэ, А. Бразер, Л. Лейтман, А. Астаповіч, С. Юдовін, Я. Мінін і інш.

Атрымліваюць развіццё новыя віды і жанры мастацкай творчасці, якіх дагэтуль не ведала дарэвалюцыйная Беларусь. Набірае сілу манументальнае і тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва. У ліку першых вопытаў у гэтай галіне два дэкаратыўныя пано — «Індустрыялізацыя СССР» і «Калектывізацыя СССР», выкананыя В. Волкавым для станцыі Негарэлае (1932) [2].

Усё большае пашырэнне набывае ў архітэктуры новы стыль — канструктывізм. Пабудаваны ў гэтым стылі з выразнымі сіметрычнымі прапорцыямі і строгай планіроўкай унутранай прасторы Дом урада ў Мінску патрабаваў адпаведнага жывапіснага афармлення. Зразумела, гэту задачу ужо не маглі вырашыць кампазіцыі тыпу станковай карціны. У пошуках адпаведнага кампазіцыйнага рашэння жывапісцы М. Лебедзева і І. Фрэнк звярнуліся да канструктывісцкіх форм. Столі і сцены некаторых залаў Дома ўрада распісаны дэкаратыўнымі малюнкамі, якія нагадвалі геаметрычны арнамент. У гэтых роспісах прыцягвае ўвагу агульнае колеравае вырашэнне. Яно звязана адзіным каларытам, адзіным дэкаратыўным рытмам. Вялікія дэкаратыўныя ўстаўкі ўпрыгожылі плафоны вестыбюля Дома ўрада, уводзячы гледача ў атмасферу напружанага жыцця тых гадоў. У канцы 30-х гадоў беларускімі жывапісцамі была выканана вялікая работа і па афармленню фае Беларускага тэатра оперы і балета. У прамежках паміж калонамі над уваходамі ў бельэтаж былі выкананы кампазіцыі на тэмы класічных опер.

Важны ўклад у развіццё беларускага выяўленчага мастацтва перадваеннага дзесяцігоддзя ўнеслі беларускія скульптары. Акрамя ўжо згаданага афармлення для Дома ўрада скульптары М. Керзін, З. Азгур, А. Бембель, А. Глебаў стварылі партрэты К. Маркса, Ф. Энгельса, Г. Бабёфа і інш., а таксама шэраг цікавых рэльефаў на тэму рэвалюцыйнай барацьбы рабочых ва ўсім свеце. Яны прымалі актыўны ўдзел і ў афармленні беларускага павільёна на ВДНГ у Маскве. Велічная фігура беларускай жанчыны са снапом спелай збажыны і вянком жывых кветак (скульпт.

[2] Абедзве кампазіцыі загінулі ў гады Вялікай Айчыннай вайны. Да нас дайшлі толькі чорна-белыя рэпрадукцыі, але і па іх можна меркаваць пра кампазіцыйнае і стылістычнае рашэнне гэтых твораў.

А. Бембель) упрыгожыла галоўны ўваход у павільён Беларусі.

У гэтыя ж гады ленінградскім скульптарам М. Манізерам быў узведзены манумент У. І. Леніну перад Домам урада ў Мінску. Дынамічная постаць правадыра Кастрычніцкай рэвалюцыі, адлітая ў бронзе, і зараз упрыгожвае адну з цэнтральных плошчаў беларускай сталіцы.

Вялікі ўклад у развіццё беларускага выяўленчага мастацтва даваеннай Беларусі ўнеслі рускія мастакі (М. Манізер, А. Ганчароў, І. Фрэнк, Ф. Мадораў), якія не толькі дапамагалі ў стварэнні манументальных твораў, але і імкнуліся палепшыць прафесійную адукацыю сваіх беларускіх калег.

Сумесная праца беларускіх і рускіх мастакоў над афармленнем Дома ўрада і іншых грамадскіх будынкаў Мінска яшчэ больш зблізіла прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі братніх народаў, паклала пачатак рэгулярным творчым кантактам майстроў выяўленчага мастацтва Беларусі і Расіі.

У канцы 30-х гадоў адбылася яшчэ адна вельмі значная падзея ў жыцці творчага калектыву беларускіх мастакоў. У выніку ўз'яднання Заходняй Беларусі з Усходняй — Савецкай Беларуссю ў калектыў беларускіх мастакоў уліўся значны атрад жывапісцаў, графікаў і майстроў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, якія ў хуткім часе прадэманстравалі на выстаўках высокае прафесійнае майстэрства і ідэйную мэтанакіраванасць.

АРХІТЭКТУРА І ГОРАДАБУДАЎНІЦТВА

У гады перадваенных пяцігодак (1933—1941) гарады Мінск, Віцебск, Гомель, Магілёў, Барысаў, Орша, Бабруйск сталі буйнымі прамысловымі і культурнымі цэнтрамі. Колькасць гарадскога насельніцтва павялічылася ў два разы ў параўнанні з 1913 г. Усё гэта патрабавала карэннай рэканструкцыі гарадоў і будаўніцтва новых жылых, грамадскіх, прамысловых будынкаў і збудаванняў. Для ажыццяўлення гэтай праграмы ўзбуйняюцца будаўнічыя арганізацыі, укараняюцца перадавыя метады вытворчасці, заснаваныя на выкарыстанні машын і механізмаў, прагрэсіўных будаўнічых матэрыялаў.

З павелічэннем капіталаўкладанняў у будаўніцтва адпаведна ўзрастаюць аб'ёмы праектных работ. У гэтай сувязі ў 1933 г. на базе зліцця Белбудканторы і Мінскага філіяла Дзіпрагара РСФСР ствараецца першы ў рэспубліцы праектны інстытут Белдзяржпраект, умацоўваюцца праектныя групы ў абласных цэнтрах, значнае развіццё атрымлівае тыпавое праектаванне.

У адпаведнасці з пастановай ЦК ВКП(б) ад 23 красавіка 1932 г. «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый» ствараецца Саюз архітэктараў БССР — асноўная грамадская арганізацыя, якая ўзначаліла архітэктурную творчасць у рэспубліцы.

Адной з галоўных задач архітэктуры Беларусі ў гэты перыяд становіцца рэканструкцыя і развіццё гарадоў, што абумоўлівалася шэрагам аб'ектыўных прычын. Па-першае, гарады ў сваім былым стане сталі стрымліваць развіццё народнай гаспадаркі і культуры. Па-другое, эканамічна памацнелая дзяржава атрымала з пачатку 1930-х гадоў магчымасць прыступіць да пераўладкавання гарадоў, карэннага паляпшэння іх камунальнай гаспадаркі.

У сувязі з вырашэннем гэтых задач пачалася распрацоўка генеральных планаў беларускіх гарадоў. З-за адсутнасці кадраў і непадрыхтаванасці мясцовых праектных арганізацый работы па складанню горадабудаўнічых планаў выконваюцца ў буйнейшых праектных інстытутах краіны. Так, генеральны план г. Мінска

распрацоўваецца ў Ленінградзе ў філіяле Дзіпрагара РСФСР архітэктарам Ю. Кілеватавым пад кіраўніцтвам прафесара У. Вітмана; Гомеля — у Маскве ў Дзіпрагары РСФСР архітэктарам І. Сяргеевым; Віцебска — у Харкаве ў Дзіпрагары УССР архітэктарам А. Касьянавым.

З сярэдзіны 30-х гадоў, калі Белдзяржпраект быў укамплектаваны кадрамі і была арганізавана геадэзічная здымка, работы па распрацоўцы генпланаў канцэнтруюцца тут. У перадваенныя гады былі выкананы генеральныя планы Магілёва (архіт. М. Андросаў і Н. Трахтэнберг), Оршы і Мазыра (архіт. П. Кірыенка), Полацка (архіт. І. Рапапорт), Слуцка і Рэчыцы (архіт. Г. Парсаданаў).

Адначасова з генеральнымі планамі гарадоў распрацоўваліся праекты дэталёвай планіроўкі асобных адказных вузлоў і раёнаў. Так, у г. Магілёве ў адпаведнасці з такімі праектамі вялася забудова галоўнай магістралі — вуліцы Першамайскай, Цэнтральнай плошчы, жылога раёна фабрыкі штучнага шоўку і г. д.; у Гомелі забудоўваліся Цэнтральны і Залінейны раёны.

Натуральна, найбольшы размах работы па рэканструкцыі, новаму будаўніцтву і добраўпарадкаванню атрымалі ў Мінску. Аднак распрацоўка генеральнага плана горада прыняла некалькі зацяжны характар, што тлумачыцца тым, што напярэдадні другой сусветнай вайны ўрад БССР вёў падрыхтоўку да пераносу сталіцы рэспублікі ў г. Магілёў. (У 1939 г. гэта пытанне адпала.)

Работы па складанню генеральнага плана г. Мінска былі завершаны ў Белдзяржпраекце к 1940 г. з удакладненнямі перспектыў развіцця горада архітэктарамі В. Мураўёвым, І. Трудавым, план быў скарэкціраваны.

У генеральным плане г. Мінска прапаноўвалася захаваць гістарычную квартальную структуру з прамавугольнай сеткай вуліц цэнтральнага раёна з паступовым пераходам, шляхам стварэння кальцавых магістраляй, да радыяльна-кальцавой структуры накшталт Масквы. Расшырэнне горада прадугледжвалася пераважна ў паўночна-ўсходнім напрамку. Галоўнай магістраллю была вызначана Савецкая вуліца (цяпер Ленінскі праспект). Кальцавыя магістралі павінны былі разгрузіць ад транспарту вузкую, шырынёй 18—26 м асноўную вось горада і звязаць паміж сабой перыферыйныя раёны. Іх меркавалася пракласці ў асноўным шляхам рэканструкцыі існуючых вуліц, а на асобных участках за кошт зносу малакаштоўнай забудовы.

Адначасова меркавалася вылучэнне зон па функцыянальнай прыкмеце, упарадкаванне сеткі вуліц і плошчаў, азеляненне горада. Была запраектавана Цэнтральная плошча ля Дома ўрада, звязаная з новымі гарадскімі плошчамі галоўнай магістраллю Савецкай вуліцы і яе працягам.

Яшчэ да канчатковай распрацоўкі генеральнага плана ў горадзе вяліся вялікія работы па рэканструкцыі цэнтральнай магістралі і прылягаючых да яе вуліц. Вышыня забудовы была прынята ў 4—5 паверхаў. Вялікае значэнне ў гэтыя гады надавалася рэканструкцыі дарэвалюцыйных будынкаў, многія з якіх надбудоўваліся і істотна мянялі знешняе аблічча.

Ва ўмовах вялікай шчыльнасці існуючай забудовы новыя будынкі размяшчаліся па фронце вуліц, што не дазваляла забудоўваць кварталы комплексна. Выпадкі цэласнай планіроўкі вузлоў і кварталаў у перадваенныя гады былі адзінкавымі. Да першых прыкладаў ансамблевай забудовы адносяцца пачатая ў Мінску перад вайной рэканструкцыя Прывакзальнай плошчы (архіт. Б. Рубаненка), кварталы на Савецкай вуліцы ў раёне плошчы Перамогі, вуліц Захарава і Казлова (архіт. Р. Столер, А. Брэгман, А. Воінаў, Г. Якушка, Н. Макляцова).

У буйнейшых гарадах рэспублікі таксама праводзілася рэканструкцыя цэнтральных вуліц: у Магілёве — Першамайскай, Камсамольскай і Савецкай у Гомелі, Савецкай у Віцебску і інш.

Пры стварэнні генпланаў вялікае значэнне надавалася выхаду горада да ракі. Хаатычная забудова эпохі капіталізму прывяла да таго, што гарады, як правіла, аказваліся адрэзанымі ад рэк. Набярэжныя былі загрувашчаны прамысловымі і складскімі пабудовамі. Так, па генеральнаму плану г. Мінска прадугледжвалася стварэнне сістэмы паркаў уздоўж р. Свіслачы — скразнога зялёнага дыяметра горада. Але ў даваенныя гады ўдалося стварыць толькі Камсамольскае возера і пачаць разбіўку каля яго парку. У гэтыя ж гады быў распрацаван праект набярэжнай у Полацку, праект добраўпарадкавання набярэжнай у Магілёве і г. д.

Нягледзячы на кароткія гістарычныя тэрміны і складаныя ўмовы, беларускія гарады ў даваенныя гады істотна змянілі сваё аблічча і структуру, палепшыліся сувязі паміж раёнамі, значна палепшылася добраўпарадкаванне, інжынернае абсталяванне і транспарт. Паўсюдна праводзіліся работы па разушчыльненню жылой забудовы ў адпаведнасці з санітарна-гігіенічнымі нормамі. Рэканструкцыя гарадоў рэспублікі праводзілася з улікам патрабаванняў, якія адпавядалі новым сацыяльна-эканамічным умовам і ідэйна-мастацкім патрабаванням сацыялістычнага грамадства.

У пачатку 30-х гадоў павышаецца горадабудаўнічая роля ж ы л л ё в а г а будаўніцтва. Яно канцэнтруецца на асноўных магістралях і ў новых раёнах па суседству з буйнымі прамысловымі прадпрыемствамі. Узмацненне ўвагі да жыллёвага будаўніцтва садзейнічала з'яўленню велізарнай разнастайнасці жылых секцый. Белдзяржпраект, Ваенпраект і іншыя арганізацыі прапаноўвалі свае праекты. Склалася такое становішча, што амаль кожны дом будаваўся па індывідуальнаму праекту, што, безумоўна, не было нармальным для масавага жыллёвага будаўніцтва.

Да сярэдзіны 30-х гадоў прымяняюцца і ўдасканальваюцца жылыя двухкватэрныя секцыі ў два, тры і чатыры пакоі, павялічваюцца жылыя і дапаможныя памяшканні, кухні і санітарныя вузлы аб'ядноўваюцца ў комплексныя групы, звязаныя з пярэдняй. Ванныя асвятляюцца натуральным святлом, робяцца кладавыя, шафы, антрэсолі і г. д. Вышыня памяшканняў павялічваецца да 3,2 м.

Асноўную масу складалі жылыя дамы з трох- і чатырохпакаёвымі кватэрамі. На долю двухпакаёвых прыходзілася не больш 30 %, часта гэтыя суадносіны мяняліся ў карысць чатырохпакаёвых, колькасць якіх даходзіла да 50 %. Прыкладамі могуць служыць Дамы спецыялістаў у Мінску (архіт. Н. Макляцова), Гомелі (архіт. М. Салін) і Віцебску (архіт. С. Прэзьма), 3-і Дом Саветаў у Мінску (архіт. А. Дзянісаў, У. Вараксін), жылы дом гарсавета ў Магілёве і інш.

У сярэдзіне 30-х гадоў Белдзяржпраектам былі распрацаваны першыя ў рэспубліцы тыпавыя праекты 8—12- і 24-кватэрных жылых дамоў са змяншэннем колькасці пакояў і іх плошчаў. Адным з першых быў тыпавы праект 24-кватэрнага чатырохпавярховага двухсекцыйнага дома архітэктара Н. Макляцовай. Эканамічныя перавагі праекта і зручная планіроўка дазволілі шырока выкарыстоўваць яго ў многіх гарадах рэспублікі.

Вялікай разнастайнасці секцый адпавядала і разнастайнасць канструкцыйных схем. Тормазам у будаўніцтве жылля была адсутнасць уніфікацыі лесвічных клетак, балконаў, сталярных вырабаў і іншых элементаў будынка.

Недахопы жыллёвага будаўніцтва шырока крытыкаваліся на I Усе-

саюзнай нарадзе будаўнікоў у 1935 г., у пастанове СНК і ЦК ВКП(б) 1936 г. «Аб паляпшэнні будаўнічай справы і аб падзешаўленні будаўніцтва», на I з'ездзе архітэктараў СССР у 1937 г.

Адзначалася неабходнасць рашучага пераадолення распыленасці жыллёвага будаўніцтва, узбуйнення будаўнічых арганізацый, укаранення індустрыяльных метадаў вырабу стандартных будаўнічых дэталей, шырокай механізацыі будаўнічых работ, паляпшэння якасці жыллёвай архітэктуры і г. д.

У пошуках новых рацыянальных і эканамічных тыпаў кватэр з прымяненнем індустрыяльных метадаў будаўніцтва прынялі ўдзел усе беларускія праектныя арганізацыі.

У канцы 30-х гадоў у жыллёвым будаўніцтве пачынае прымяняцца паточна-скразны метад, ініцыятарамі якога ў рэспубліцы былі архітэктары А. Воінаў, О. Батоева, Н. Макляцова. Тыпавое праектаванне жыллёвага будаўніцтва дасягнула ў гэтыя гады значнага размаху ва ўсесаюзным маштабе. Акадэміяй архітэктуры СССР былі распрацаваны некалькі дастаткова зручных і эканамічных жылых секцый, рэкамендаваных для масавага будаўніцтва. Адна з іх (архіт. П. Блахін, А. Зальцман) у 1938—1940 гг. была пакладзена ў аснову праектавання жылых дамоў на Круглай плошчы (цяпер плошча Перамогі) архітэктарам Р. Столерам.

Новая секцыя ў канструкцыйных адносінах была больш даскапалай і мела 4 невялікія кватэры, якія выходзілі на адну лесвіцу. Адначасова яна мела і рад недахопаў: толькі мерыдыянальную арыентацыю (адсутнічала скразное праветрыванне), недасканалую схему камунікацый.

Змянілася і знешняе аблічча жылога дома. Першыя спробы выразіць мастацкі вобраз новага жылога дома былі зроблены ў Дамах спецыялістаў. Тут не выкарыстоўваліся класічныя ордэрныя формы, захоўваліся развітая аб'ёмна-прасторавая пабудова, ускладненасць плана.

Несумненную цікавасць у пластычных і кампазіцыйных адносінах уяўляюць жылыя дамы на плошчы Перамогі ў Мінску, на вул. Першамайскай у г. Магілёве (архіт. А. Воінаў, А. Брэгман, В. Мураўёў), жылы дом гарсавета ў Гомелі (архіт. Н. Макляцова).

95. А. Воінаў. Гасцініца «Беларусь» у Мінску. 1934—1938

У другой палове 1930-х гадоў больш пільная ўвага надаецца кампазіцыі і пластыцы фасадаў тыпавых дамоў. У шэрагу выпадкаў для ўзмацнення выразнасці пабудоў на галоўных фасадах уводзяцца пілястры ці трохчацвяртныя калоны без баз і капітэлей. Так, у незавершаным жылым доме гарсавета (архіт. Г. Якушка) па вул. Савецкай у Мінску была прынята складаная канфігурацыя плана, якая дазваляла ствараць перад асобнымі яго часткамі курданёры, вуглавыя аб'ёмы вылучаліся павышанай паверхавасцю і афармленнем трохчацвяртнымі калонамі на вышыню трох паверхаў.

Дастаткова часта жылыя дамы ўвенчваюцца карнізамі, аконныя праёмы абрамляюцца ліштвамі. У асоб-

ных выпадках у пластыку фасадаў уводзяць арнаментальныя ўстаўкі і іншую дэталіроўку, якая ўзмацняе гарызантальныя ці вертыкальныя чляненні, атынкаванне пад руст першых паверхаў пабудовы. Але ж прамога запазычвання класічнага дэкору не назіраецца. Выключэннем з'яўляюцца жылыя дамы ў раёне парка імя Чэлюскінцаў у Мінску і Цэнтральнай плошчы ў Магілёве, дзе фасады чляняцца пілястрамі карынфскага ордэра, а саму пабудову ўвенчваюць карнізы дастаткова складанага профілю.

У 30-я гады ў Беларусі будавалася шмат інтэрнатаў для рабочых і студэнтаў прыкладна па адной схеме: адрозніваючыся знешнім выглядам і ўмяшчальнасцю, яны складаліся са спальных пакояў на 1—4 чалавекі, кухань і санвузлоў на кожным паверсе. Сталовыя і іншыя памяшканні грамадска-бытавога прызначэння размяшчаліся на першым паверсе.

Расшыраліся і рэканструяваліся старыя гасцініцы, пераабсталёўваліся пад гасцініцы памяшканні другога прызначэння, узводзіліся і новыя будынкі: «Беларусь» (архіт. А. Воінаў) у Мінску і «Днепр» (архіт. А. Воінаў, А. Брэгман) у Магілёве.

Даваенны перыяд, асабліва апошняе дзесяцігоддзе, характарызуецца ўзмацненнем горадабудаўнічай ролі жыллёвага будаўніцтва, паляпшэннем аб'ёмна-прасторавых рашэнняў і змяненнем мастацкага аблічча жылога дома, развіццём тыпізацыі і стандартызацыі, першымі спробамі ў індустрыялізацыі будаўніцтва, асабліва пасялковага тыпу, паляпшэннем абсталявання і аддзелкі кватэр.

Нягледзячы на вялікія цяжкасці, якія прыходзілася пераадольваць у развіцці народнай гаспадаркі, у Беларускай ССР жыллёвае будаўніцтва перадваенных гадоў па праву адно-

96. А. Воінаў, А. Брэгман. Гасцініца «Днепр» у Магілёве. 1937—1939

сіцца да буйнейшых заваёў сацыялістычнага ладу.

Іменна ў гэты перыяд пачынаецца комплексная забудова не толькі рабочых пасёлкаў, але і гарадскіх вуліц, з'яўляюцца першыя вопыты ансамблевай забудовы.

Шматразовае выкарыстанне найбольш удалых жылых секцый, распрацаваных беларускімі архітэктарамі або перанятых у архітэктараў Масквы і Ленінграда, паклала пачатак тыпізацыі жыллёвага будаўніцтва ў рэспубліцы. Стала абавязковым захаванне санітарна-тэхнічнага мінімуму ў адносінах натуральнай асветленасці, інсаляцыі, вентыляцыі, добраўпарадкавання і інжынернага абсталявання кватэр.

Разам з несумненнымі дасягненнямі ў жыллёвым будаўніцтве выявіліся і сур'ёзныя недахопы, асноўны з якіх — адставанне тэмпаў уводу ў дзеянне жылога фонду ад растучых патрабаванняў.

У гэты ж час з'явіліся першыя парасткі аднабаковай зацікаўленасці да знешняга выгляду будынкаў за кошт унутранай планіроўкі, якасці і эканомнасці, што ў далейшым прывяло да ўпрыгожвання і эклектыкі ў архітэктуры.

Узровень народна-гаспадарчага развіцця рэспублікі, які быў дасягнуты ў пачатку 30-х гадоў, дазволіў перайсці да больш шырокага ўзвядзення г р а м а д с к і х будынкаў. Гэтыя гады супалі з радам пастаноў партыі і ўрада ў галіне будаўніцтва і архітэктуры, якія шмат у чым прадвызначылі далейшыя шляхі развіцця нашай архітэктуры.

У стварэнні значнай колькасці грамадскіх будынкаў актыўны ўдзел прымаў архітэктар Г. Лаўроў, які з 1928 па 1934 г. працаваў галоўным архітэктарам Наркамасветы БССР. Па яго праектах былі пабудаваны два вучэбныя корпусы і інтэрнаты Будаўнічага інстытута (цяпер БПІ), рэканструяваны будынкі Беларускага акадэмічнага, Польскага драматычных тэатраў у Мінску, пабудаваны кінатэатр у г. Орша, а таксама было пачата будаўніцтва Акадэміі навук БССР і тэатра оперы і балета ў г. Мінску. У 1934 г. быў пабудаваны галоўны корпус бібліятэкі імя У. І. Леніна. Па праекту меркавалася развітому, распластанаму галоўнаму корпусу бібліятэкі проціпаставіць лаканічны вышынны блок кнігасховішча, плоскасці сцен якога вырашаны рытмічным спалучэннем лапатак і вертыкальнага стужачнага зашклення. На думку аўтара, комплекс бібліятэкі, размешчаны на адным з самых высокіх узгоркаў у цэнтры горада, павінен быў адыгрываць важную ролю ў стварэнні новага сілуэта горада. Корпус кнігасховішча не быў пабудаваны і толькі ў канцы 50-х гадоў бібліятэка была расшырана прыбудовай новага корпуса, архітэктурнае рашэнне якога істотна сказіла першапачатковую задуму.

У канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў у нашай краіне былі праведзены конкурсы і пачата будаўніцтва шэрага буйных адміністрацыйных будынкаў. Яны размяшчаліся на галоўных плошчах і магістралях горада, вызначаючы іх важнае значэнне ў ансамблі забудовы. Творчасць архітэктараў была накіравана на пошукі новага тыпу адміністрацыйнага будынка са зручнай планіроўкай, стварэннем манументальнага вобраза.

Ва ўсесаюзным конкурсе, праведзеным у 1929 г., на лепшы праект будынка Дома ўрада ў Мінску ўдзельнічалі вядомыя савецкія архітэктары М. Гінзбург, І. Лангбард, Л. Рудневу, І. Фамін, Н. Троцкі і інш. Лепшым быў прызнаны праект з правам на ажыццяўленне І. Лангбарда.

Дом урада (1930—1934) — гэта і на сённяшні дзень буйнейшае грамадскае збудаванне ў рэспубліцы, па свайму ідэйна-мастацкаму і горадабудаўнічаму значэнню адзін з лепшых узораў савецкай архітэктуры, адзін з першых вопытаў стварэння адміністрацыйнага збудавання са-

цыялістычнай эпохі. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, заснаваная на сіметрыі паступова нарастаючых да цэнтра аб'ёмаў, дынамічная і ўражальная. Цэнтральная 9-павярховая частка збудавання адсунута ўглыб на 50 м і акружана з двух бакоў карпусамі, якія паступова паніжаюцца да 5 паверхаў. Разам з цэнтральным аб'ёмам яны ствараюць курданёр шырынёй 100 м. На ўсёй працягласці будынак мае лаканічную, аднаматыўную трактоўку вертыкальных чляненняў без дадатковых архітэктурных дэталей.

Нягледзячы на велізарны памер, халодны шэры тон мураванай тынкоўкі і некалькі неспакойнае драбленне аб'ёмаў, якія фланкіруюць курданёр, будынак не здаецца груваcткім і цяжкім. Суразмернасць аб'ёмаў, канструкцыйная логіка, рытм шматразова паўтораных чляненняў, якія падкрэсліваюць кампазіцыйную структуру, выяўляюць манументальны характар будынка.

Вельмі арганічна ўключыўся ў агульную кампазіцыю Дома ўрада помнік У. І. Леніну, выкананы вядомым савецкім скульптарам М. Манізерам сумесна з архітэктарам І. Лангбардам. Скульптура сяміметровай вышыні выразна вырысоўваецца на фоне фасада, падкрэсліваючы яго сіметрычнасць і надаючы ўсяму комплексу вялікае ідэйнае гучанне.

Арганізацыя ўнутранай прасторы, якая атрымала дакладную і ясную сістэму, з'яўляецца ўзорам гарманічнага вырашэння складаных функцыянальных і ідэйна-эстэтычных задач. Цэнтральны і два бакавыя карпусы зручна звязаны светлымі калідорамі, уздоўж якіх размешчаны рабочыя кабінеты. Сувязь паміж паверхамі ажыццяўляецца раўнамерна размешчанымі групамі лесвіц і ліфтаў.

Цокальны і першы паверхі займаюць у асноўным памяшканні абслугоўвання. На другім і часткова на трэцім паверхах знаходзяцца памяшканні Вярхоўнага Савета БССР і Савета Міністраў рэспублікі (раней СНК), а на ўсіх наступных паверхах размяшчаюцца міністэрствы і ведамствы.

Ва ўнутранай аддзелцы будынка прынялі ўдзел мастакі, скульптары і майстры прыкладнога мастацтва.

97. І. Лангбард. Дом урада БССР у Мінску. 1929—1934

У стварэнні манументальнага жывапісу ўдзельнічаў буйнейшы мастак таго часу І. Бродскі. Пад кіраўніцтвам вядомага савецкага скульптара-педагога М. Керзіна маладыя беларускія скульптары А. Бембель, У. Рытэр, З. Азгур, А. Глебаў, А. Арлоў і іншыя выканалі галерэю скульптурных партрэтаў заснавальнікаў навуковага камунізму і правадыроў пралетарскай рэвалюцыі, вялікі скульптурны фрыз у фае і барэльефы ў зале пасяджэнняў Вярхоўнага Савета. Гэта быў першы вопыт сінтэзу выяўленчых мастацтваў у беларускай савецкай архітэктуры. Ён паклаў пачатак творчай садружнасці архітэктараў і мастакоў рэспублікі.

За многія гады існавання ўнутраная планіроўка і знешняе аблічча будынка не рэканструяваліся. Збудаванне, як і раней, поўнасцю адпавя-

дае свайму прызначэнню. Дом урада па-ранейшаму застаецца галоўным кампазіцыйным цэнтрам плошчы Леніна, больш таго, і сярод пасляваеннай забудовы актыўна ўдзельнічае ў арганізацыі сілуэта горада.

Да пачатку 30-х гадоў у масавым школьным будаўніцтве намеціліся пэўныя пралікі. Не апраўдаўшы сябе лабараторна-брыгадны метад навучання прывёў у будаўніцтве школ да лішняга набору памяшканняў. У 1932 г. перайшлі да пакласнага метаду навучання. У гэтыя ж гады была ўведзена ўсеагульная сямігадовая адукацыя, што патрабавала пашырыць школьнае будаўніцтва, якое з сярэдзіны 30-х гадоў вядзецца па тыпавых праектах або з іх выкарыстаннем.

Найбольшае распаўсюджанне атрымалі двухкамплектная школа на 800 вучняў, аднакамплектная на 400 і няпоўная сярэдняя школа на 280 вучняў, распрацаваныя майстэрнямі Наркамасветы РСФСР. Унутраная планіроўка гэтых будынкаў вызначалася рацыянальнасцю, эканамічнасцю, дастаткова добра забяспечвала арганізацыю навучальнага працэсу. Выразнасць архітэктуры школьных будынкаў дасягалася за кошт кампактнасці аб'ёмаў і простага члянення плоскасцей.

Недахопамі школьных будынкаў даваенных гадоў былі адсутнасць спартыўнай залы і лабараторый, завужаныя рэкрэацыі-калідоры, нездавальняючы стан прышкольных участкаў, знешняя і ўнутраная адздзелка.

Будаўніцтва дзіцячых садоў і ясляў ішло па двух напрамках. Яны размяшчаліся або на першых паверхах жылых дамоў, або ў асобных будынках, узведзеных па тыпавых праектах.

98. Г. Якушка. Сярэдняя школа № 4 у Мінску. 1938

99. Г. Лаўроў, Н. Макляцова. Політэхнічны інстытут у Мінску. 1933—1936

У дзіцячых дашкольных будынках адмовіліся ад празмернай ізаляцыі груп з малой напаўняльнасцю дзецьмі, ад лішніх падсобных плошчаў. Будынкі атрымалі больш кампактную і зручную планіроўку.

Узвядзенне будынкаў школ і дзіцячых дашкольных устаноў пераканаўча паказалі перавагу тыпавога праектавання. Гэта быў першы вопыт шырокага будаўніцтва па прынцыпу тыпізацыі і уніфікацыі грамадскіх будынкаў, які ў наступным паспяхова развіваўся.

Па прыкладу першых у Савецкім Саюзе кіеўскага і харкаўскага Палацаў піянераў у Мінску ў 1936 г. на базе недабудаванага клуба будаўнікоў быў створаны рэспубліканскі Палац піянераў (архіт. А. Воінаў, У. Вараксін). Сталіца абагацілася выразным трохпавярховым будынкам, фасад якога быў аддзеланы пад шэры граніт, расчлянёны пілястрамі, галоўны ўваход падкрэслены порцікам з шасцю калонамі. Па баках галоўнага ўвахода былі ўстаноўлены статуі піянера з планерам і піянеркі з горнам, выкананыя скульптарам А. Грубэ.

У аддзелцы палаца аўтары прыбеглі да сінтэзу выяўленчых мастацтваў і архітэктуры. У вестыбюлі — гэта скульптурны фрыз на тэмы жыцця савецкай дзетвары (скульпт. А. Глебаў і А. Арлоў). Інтэр'еры і фасады аздоблены піянерскай эмблематыкай, напрыклад языкамі полымя піянерскага кастра ў капітэлях.

Планіроўка будынка даволі ясная: агульны вестыбюль аб'ядноўвае відовішчную частку і памяшканні для клубнай работы. Прасторная глядзельная зала вырашана амфітэатрам. Каля палаца быў арганізаваны ўтульны жывапісны сад з іграмымі і фізкультурнымі пляцоўкамі, з уключэннем у іх малых архітэктурных форм.

Будаўніцтва левага крыла не было завершана, і будынак атрымаў неапраўдана асіметрычную форму. Палац, які згарэў у час вайны, быў аднаўлены ў некалькі змененым выглядзе.

Развіццё вышэйшай і сярэдняй адукацыі абумовіла будаўніцтва значнай колькасці разнастайных будынкаў навучальных і навуковых устаноў.

100. І. Лангбард. Галоўны корпус АН БССР. 1934—1939

Спрошчаны характар насіла архітэктура будынкаў вучэбнага корпуса і інтэрната Мінскага будаўнічага інстытута (архіт. Г. Лаўроў, 1932), якія пазней разам з хіміка-тэхналагічным факультэтам БДУ былі перададзены політэхнічнаму інстытуту. У 1936 г. малавыразны ў плане і аб'ёмнай кампазіцыі вучэбны корпус быў перабудаваны архітэктарам Н. Макляцовай. Ён атрымаў сіметрычнае рашэнне з развітой цэнтральнай часткай. Больш дакладнай і яснай стала ўнутраная планіроўка.

У гэтым жа раёне Мінска па праекту Г. Лаўрова з пачатку 1930-х гадоў разгарнулася будаўніцтва акадэмгарадка, дзе павінны былі размясціцца навукова-даследчыя інстытуты АН БССР. У аснову аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі быў пакладзены прынцып павільённай сістэмы. Аднак у 1933—1934 гг. праект быў перагледжаны і далейшае праектаванне ажыццяўляў І. Лангбард. Да гэтага часу былі ўзведзены два лабараторныя корпусы, будынак друкарні і вялася падрыхтоўка да будаўніцтва галаўных інстытутаў — грамадскіх і дакладных навук. У гэтых умовах І. Лангбард захаваў у асноўным планіроўку корпусаў і пайшоў па шляху ўзбуйнення кампазіцыі з узбагачэннем яе мастацкай выразнасці. Для гэтай мэты ён аб'яднаў разгорнутыя пад прамым вуглом асобна стаячыя будынкіараднай лесвіцай і цэнтральным вестыбюлем, над якім знаходзілася двухсветлавая зала пасяджэнняў прэзідыума АН БССР. З боку галоўнага фасада на вышыню будынка ўзвёў магутную двухрадную каланаду, якая надала галоўнаму корпусу ўрачыстую манументальнасць.

Адным з характэрных прыкладаў грамадскага будаўніцтва гэтага перыяду з'яўляецца будынак Вышэйшай партыйнай школы (раней партыйных курсаў, архіт. А. Воінаў, 1933—1938). Гэта пяціпавярховы будынак з невялікім вынасам бакавых крылаў. Сярэднія паверхні цэнтральнай часткі аб'ядноўваюцца падвоенымі калонамі без капітэлей і баз, верхні паверх як бы з'яўляецца атыкам. Рытму цэнтральнай часткі адпавядаюць стужачныя вертыкальныя вокны і лапаткі бакавых крылаў. Строгасць і прастата архітэктурна-мастацкай задумы, дакладная ўнутраная планіроўка адпавядаюць

назначэнню будынка. Некалькі аслабляе ўспрыняцце збудавання малы водступ ад чырвонай лініі вуліцы, што тлумачыцца складанымі ўмовамі ўзвядзення будынка на шчыльна забудаваным участку.

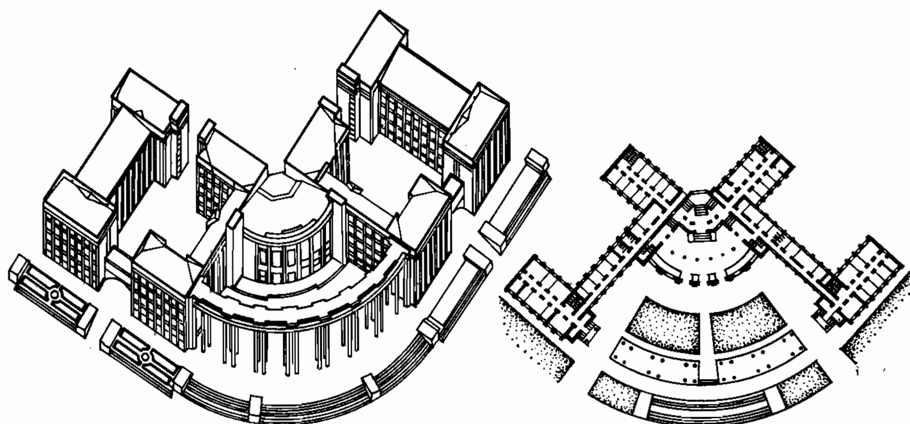
Такія ж прынцыпы былі пакладзены ў аснову кампазіцыі будынка інстытута фізкультуры, які праектаваўся як Дом палітасветы (архіт. А. Воінаў, А. Брэгман). Будынак займае складаны ўчастак на развілцы дзвюх гарадскіх магістралей уноў праектуемай плошчы. Галоўны фасад вырашаны з улікам яго ўспрымання з вялікай адлегласці, у выглядзе буйнамаштабнага порціка з шасцю магутнымі пілонамі. Планіроўка будынка ў сувязі з пераарыентацыяй яго прызначэння не дазваляла дакладна арганізаваць вучэбны працэс з-за недастатковасці вучэбнатрэніровачных памяшканняў. Толькі ў канцы 50-х гадоў гэты недахоп быў ліквідаваны за кошт прыбудовы плавальнага басейна (архіт. С. Батькоўскі) і новага вучэбна-спартыўнага корпуса (архіт. С. Мусінскі).

Многія вышэйшыя навуковыя ўстановы і тэхнікумы былі размешчаны ў прыстасаваных для гэтых мэт старых будынках або ўноў пабудаваных на тыпавых праектах (Магілёўскае медыцынскае вучылішча, архіт. М. Стотланд), педагагічны тэхнікум у г. Крычаве (архіт. У. Вараксін) і інш.

У канцы 20-х — пачатку 30-х гадоў разам з пашырэннем старых бальніц у розных гарадах рэспублікі будуюцца аднакорпусныя бальніцы: у Рэчыцы — на 200 ложкаў (архіт. І. Валадзько), у Жлобіне — на 100 ложкаў (архіт. А. Воінаў), у Асіповічах — на 100 ложкаў (архіт. А. Дзянісаў) і інш.

У канцы 30-х гадоў у Беларусі пераходзяць да будаўніцтва бальніц па адобраных Наркамаховы здароўя РСФСР тыпавых праектах. Гэта былі цэнтралізаваныя аднакорпусныя бальніцы на 75—280 ложкаў, запраектаваныя на аснове уніфікаваных блок-секцый для адначасовага лячэння 25—30 чалавек. У склад бальніцы нярэдка ўваходзіла паліклініка.

101. І. Лангбард. Галоўны корпус АН БССР. 1934—1939. Аксанаметрыя, план першага паверха



Будаўніцтва культурна-асветных устаноў пачалося толькі ў 30-х гадах.

Адсутнасць норм і правіл у праектаванні ўстаноў культуры, што з'явілася вынікам супярэчлівых поглядаў на формы клубнай работы,

102. І. Лангбард. Дом Чырвонай Арміі ў Мінску. 1934—1939

паклала адбітак на архітэктуру адпаведных збудаванняў. Праектаванне іх вялося выключна індывідуальна. У даваенныя гады былі пабудаваны Дамы Чырвонай Арміі ў гг. Мінску, Бабруйску, Слуцку, Полацку.

Дом Чырвонай Арміі ў Мінску (цяпер Дом афіцэраў) пабудаваны ў 1934—1939 гг. архітэктарам І. Лангбардам. Перад аўтарам праекта стаяла складаная задача. Трэба было стварыць зусім новы тып будынка са складаным функцыянальным працэсам і ў той жа час па магчымасці выкарыстаць сцены, фундаменты і іншыя канструкцыі былога архірэйскага падвор'я. І. Лангбарду ўдалося стварыць выразную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю. Ён скампанаваў у адзінае цэлае шматлікія самастойныя клубныя і вучэбныя пакоі, памяшканні адпачынку, выставачныя і іншыя залы, бібліятэку, рэстаран, развіты комплекс тэатральных памяшканняў з глядзельнай залай на 1000 месц, кінаканцэртную залу на 800 месц, адну з лепшых у той час групу спартыўных памяшканняў. Дакладная дыферэнцыяцыя асноўных памяшканняў і наяўнасць асобных уваходаў дазволілі арганізаваць самастойнае іх функцыяніраванне.

Збудаванне мае ў плане форму літары «П», галоўным фасадам звернута да Цэнтральнага сквера.

У вырашэнні галоўнага фасада і ўсёй кампазіцыі выкарыстаны прыёмы класікі, але пры гэтым архітэктурныя формы атрымалі больш строгае выяўленне: трохчацвяртныя калоны, якія ахопліваюць усе чатыры паверхі, пазбаўлены капітэлей і баз. Яны падтрымліваюць масіўны антаблемент з вялікім фрызам і паглыб-

леннямі для ўстаноўкі барэльефаў (не выкананы). Менш удалыя бакавыя і дваровы фасады. Яны недастаткова цэльныя і выразныя. У цэлым жа комплекс Дома Чырвонай Арміі са зручнай планіроўкай і лаканічным архітэктурным вобразам застаецца яркім прыкладам беларускай архітэктуры 30-х гадоў.

Разам з клубна-відовішчнымі шырока ўзводзіліся будынкі чыста відовішчнага прызначэння — тэатры, кінатэатры. Трэба спыніцца на будынку тэатра оперы і балета, які мае складаную гісторыю праектавання і збудавання.

11 ліпеня 1933 г., у дзень святкавання вызвалення Мінска ад белапалякаў, на Троіцкай гары адбылася закладка будынка тэатра. Першапачаткова меркавалася, што будаўніцтва будзе ажыццёўлена па праекту Г. Лаўрова. Аднак у сувязі са зменамі ў тэатральным мастацтве было прынята рашэнне правесці ўсесаюзны конкурс, які і адбыўся ў 1934 г. Лепшымі былі прызнаны праекты І. Лангбарда і калектыву архітэктараў у складзе А. Воінава, У. Вараксіна, Н. Макляцовай. Пасля правядзення яшчэ двух дадатковых тураў праектаванне тэатра было даручана І. Лангбарду.

103. І. Лангбард. Дзяржаўны тэатр оперы і балета ў Мінску. 1934—1938

Грунтуючыся на агульных тэндэнцыях развіцця тэатральнага мастацтва 20-х — пачатку 30-х гадоў, аўтар запраектаваў універсальны тэатр з магчымасцю выкарыстання кінематографа і складанай тэхнікі, разлічаны на масавыя дзействы прасторавага характару. На аналагічных прынцыпах у гэты час былі запраектаваны тэатры ў Свярдлоўску, Новасібірску, Растове-на-Доне.

Аднак у працэсе творчай перабудовы літаратуры і мастацтва крытыкуюцца і адхіляюцца ідэі так званых тэатраў «масавага музычнага дзеяння». Не спыняючы будаўніцтва, Лангбарду было прапанавана перагледзець праект. Глядзельную залу трэба было паменшыць да 2000, а ў далейшым да 1500 месц з адпаведнымі змяненнямі ва ўсёй структуры будынка. У выніку ў планіровачнай арганізацыі і аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі выявілася шмат несапраўднага. Аўтар захаваў першапачаткова прапанаваную шмат'ярусную кампазіцыю нарастаючых адзін над адным аб'ёмаў. Аднак каб пазбегнуць прысадзістасці будынка пры залішне вялікай і як бы расплывістай пляме плана, быў штучна ўведзены чатырнаццаціметровы пустацелы завяршальны цыліндр над глядзельнай залай. Перабольшанне аб'ёма збудавання адбілася і на яго ўнутранай арганізацыі. Месцы ў глядзельнай зале знаходзіліся ў амфітэатры і на балконе. У выніку скарачэння каштарысных расходаў была спрошчана апрацоўка фасадаў і інтэр'ераў, прыйшлося адмовіцца ад устаноўкі скульптур у нішах на галоўным фасадзе і ад прадугледжанага праектам партала цэнтральнага ўвахода, а таксама ад устаноўкі акустычных прылад у глядзельнай зале. Апошняе прывяло да таго, што ўжо ў даваенныя гады была праведзена рэканструкцыя глядзельнай залы, а пры ўзнаўленні будынка ў пасляваенныя гады (1944—1948) наогул вярнуліся да класічнай яруснай сістэмы.

Нягледзячы на асобныя недахопы, будынак Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета арганічна ўвайшоў у забудову Цэнтральнага раёна Мінска. Ён з'яўляецца важным элементам і фарміруе адзін з цікавейшых і своеасаблівых ансамбляў на перакрыжаванні Ленінскага праспекта і зялёнага масіву ўздоўж ракі Свіслач. Збудаванне з цэласнай кампазіцыяй і выразным сілуэтам добра ўспрымаецца з розных кропак горада.

Будаўніцтва кінатэатраў вялося ў розных напрамках. Узводзіліся новыя самастойныя будынкі («Радзіма» ў Магілёве, «Чырвоная зорка» ў Мінску), кіназалы ствараліся ў жылых будынках («Радзіма» і «Таварыш» у Мінску), пад кінатэатры прыстасоўваліся збудаванні культавага прызначэння («Дзіцячы» ў Мінску).

104. І. Лангбард. Дом Саветаў у Магілёве. 1937—1940

Натуральна, найбольш зручнымі былі ўноў пабудаваныя кінатэатры, якія ўзводзіліся па індывідуальных праектах. Найбольш значны з іх кінатэатр «Радзіма» ў Магілёве (архіт. У. Вараксін) з глядзельнай залай на 700 месц. Будынак мае даволі ўдалую кампаноўку плана, зруч-

ную для гледачоў, эканамічную як у будаўніцтве, так і ў эксплуатацыі. Архітэктура будынка кінатэатра ўяўляе сабой адзін з першых прыкладаў выкарыстання класічных форм. Калі ў іншых збудаваннях таго часу аўтары, абапіраючыся на класіку, спрабавалі ўнесці штосьці новае, мадэрнізаванае, то тут традыцыйны класічны чатырохкалонны порцік карынфскага ордэра насіў чыста дэкаратыўны характар.

Не прыніжаючы функцыянальна-планіровачных вартасцей кінатэатра «Радзіма», на яго прыкладзе можна бачыць, што ў беларускай архітэктуры хоць і нясмела, але адбываўся механічны перанос форм мінулага ў сучаснасць, які ў далейшым прывёў да значных памылак у архітэктурна-будаўнічай практыцы.

Будынкі для адміністрацыйных і ведамасных устаноў заўсёды будаваліся па індывідуальных праектах. Узводзіліся яны на плошчах і найбольш адказных магістралях, аказваючы вялікі ўплыў на фарміраванне гарадскіх цэнтральных ансамбляў.

Блізкі па архітэктуры да Дома ўрада ў Мінску Дом Саветаў у Магілёве (архіт. І. Лангбард). Будынак уяўляе сабой даволі ўнушальны па памерах і не вельмі выразны аб'ём. Ён размешчаны на загадзя перабольшанай для яго плошчы, яшчэ больш павялічанай за кошт адкрытага курданёра. План пабудаваны па вялай крывой. Не ўдаліся і фасады, асабліва бакавыя і тылавы. Дакладнасці і яснасці кампазіцыі, што характэрна для Дома ўрада ў Мінску, тут няма.

На гэтай жа плошчы, насупраць Дома Саветаў, было ўзведзена яшчэ адно вялікае адміністрацыйнае збудаванне (архіт. П. Абросімаў, 1938—1941), якое цяпер займае машынабудаўнічы інстытут. Аўтар не палічыўся з архітэктурай Дома Саветаў і ў процівагу бязордэрнай кампазі-

105. П. Абросімаў. Адміністрацыйны будынак у Магілёве. 1938—1941

цыі выкарыстаў узбуйнены карынфскі ордэр. У выніку два буйныя збудаванні, размешчаныя на адной плошчы і ўзведзеныя, па сутнасці, адначасова, супярэчылі адзін аднаму і, натуральна, не стварылі ансамбля. Пасляваенная жылая забудова астатніх бакоў плошчы ўнесла дадатковыя супярэчнасці ў яе забудову. Такім чынам, ансамбля не атрымалася.

Некалькі лепш справы з пабудовай будынкаў савецкіх і партыйных арганізацый ішлі ў іншых гарадах і раённых цэнтрах. Простыя і параўнальна невялікія па памерах, яны ўдала размяшчаліся на галоўных гарадскіх плошчах і займалі адпаведнае ім вядучае становішча. Прыкладам могуць служыць Дамы Саветаў у Пухавічах і Слуцку (архіт. М. Салін).

Размяшчаліся адміністрацыйныя ўстановы і ў старых будынках. Так, у Віцебску абласны камітэт партыі займаў памяшканне былога жаночага вучылішча. Прыкладна тое ж самае назіралася ў Гомелі і радзе іншых гарадоў. Многія будынкі пры гэтым моцна відазмяніліся, як, напрыклад, былы Сельгасбанк у Мінску, у якім знаходзіўся гарадскі Савет. У 1934—1935 гг. ён быў надбудаваны з поўным пераафармленнем фасада (архіт. А. Дзянісаў).

106. А. Воінаў, В. Вараксін. Будынак ЦК КПБ у Мінску. 1939—41

Адным з удалых і агульнапрызнаных твораў беларускай савецкай архітэктуры 30-х гадоў лічыцца будынак Цэнтральнага Камітэта Камуністычнай партыі Беларусі, будаўніцтва якога пачалося ў 1939 г. і закончана ўжо пасля вайны, у 1946 г. (архіт. А. Воінаў і У. Вараксін).

Цэльны аб'ём будынка ЦК КПБ стаіць на масіўным гранітным цокалі. Адзіны па ўсім перыметры матыў прафіляваных лапатак абдымае бу-

дынак, увянчаны простым і магутным атыкам. У будынку ўсё прапарцыянальна — крок лапатак, светлавыя праёмы, вышыня цокаля і атыка, рустоўка і г. д. Дзякуючы гэтаму будынак выглядае маналітным, выразным і вытанчаным у сваёй высакароднай прастаце.

Аб'ёмная кампазіцыя вельмі праўдзівая і поўнасцю адлюстроўвае планіровачную структуру і канструкцыйна-тэхнічную аснову будынка. Рабочыя памяшканні размешчаны ўздоўж светлавога калідора. На галоўнай восі знаходзіцца вынесеная ў прыбудову зала пасяджэнняў, якая забяспечвае магчымасць захаваць дакладную мадэліроўку галоўнага аб'ёма.

Сціпла і ў той жа час якасна выкананы ўсе аддзелачныя работы.

107. Раённы дом культуры ў Чачэрску. 1938. Тыпавы праект

У інтэр'ерах няма ніякай раскошы, створана строгая дзелавая абстаноўка. Скульптурныя работы ў будынку належаць А. Бембелю.

Незакончанай засталася вянчаючая частка будынка, дзе меркавалася ўстанавіць барэльефныя партрэты заснавальнікаў марксізму-ленінізму.

Будынак ЦК КПБ узводзіўся прагрэсіўнымі для свайго часу метадамі. Для перакрыццяў упершыню ў рэспубліцы былі выкарыстаны зборныя жалезабетонныя насцілы, якія манціраваліся, таксама ўпершыню, вежавым кранам.

Гэта збудаванне па праву займае віднае месца сярод лепшых грамадскіх збудаванняў Савецкага Саюза даваеннага часу.

За гады першай пяцігодкі ў рэспубліцы было пабудавана звыш 500 новых прамысловых прадпрыемстваў. Праектаванне прамысловых прадпрыемстваў вялося спецыялізаванымі саюзнымі праектнымі арганізацыямі і створаным у 1936 г. Белпрампраектам. Пры праектаванні і будаўніцтве вытворчых карпусоў шырока прымяняліся металічныя канструкцыі. Гэта дазваляла перакрываць вялікія пралёты, наладжваць светлавыя ліхтары. Прасторныя і добра асветленыя заводскія і фабрычныя карпусы найлепшым чынам забяспечвалі вытворчыя працэсы, дазвалялі ўдасканальваць тэхналогію вытворчасці, садзейнічалі паляпшэнню ўмоў працы.

У другой пяцігодцы ў прамысловым будаўніцтве рэспублікі атрымаў распаўсюджанне жалезабетон. Ён стаў шырока выкарыстоўвацца пры ўзвядзенні аднапавярховых будынкаў (авіяцыйны завод у Мінску) і шматпавярховых карпусоў (аўтарамонтны завод у Магілёве).

У перадваенныя гады пытанні будаўніцтва прамысловых прадпрыемстваў сталі вырашацца больш комплексна: улічвалася месцазнаходжанне прадпрыемства, яго сувязь з горадам, надавалася ўвага знешняму абліччу збудавання, інтэр'еру, добраўпарадкаванню і азеляненню тэрыторыі.

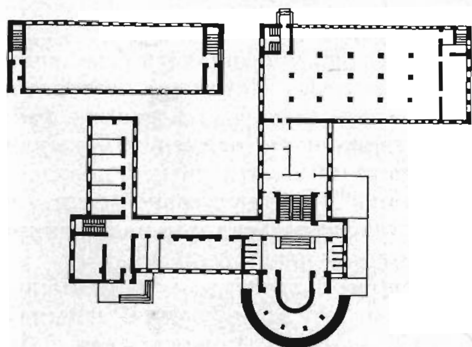
Для арганізацыі планіроўкі ў сельскім будаўніцтве былі створаны спецыяльныя арганізацыі — Белсельтрэст, Белкалгасцэмент, Белсельбуд.

Калі для планіроўкі дарэвалюцыйных вёсак была характэрна расцягнутасць, забудова ўздоўж адной вуліцы, то ў 30-х гадах калгасная вёска пачынае змяняць сваё аблічча. Замест невялікіх пабудоў, раскіданых па ўсёй тэрыторыі вёскі, з'я-

віліся комплексы будынкаў і збудаванняў — жылыя зоны, грамадскі цэнтр, брыгадныя двары, жывёлагадоўчыя фермы, складская гаспадарка і іншыя групы пабудоў.

Грамадскія і гаспадарчыя пабудовы і будынкі — хаты-чытальні, школы, дзіцячыя сады і яслі, сельскія Саветы, майстэрні і інш.— у 30-х гадах будуюцца па праектах, распрацаваных спецыяльна для гэтай мэты, прымяняюцца і распрацаваныя вядучымі праектнымі арганізацыямі краіны тыпавыя праекты.

108. Г. Лаўроў. Праект Дзяржаўнай бібліятэкі імя У. І. Леніна ў Мінску. 1930



З пераходам на калектыўную апрацоўку зямлі змяніўся тып сядзібы сельскага жыхара. Характар яе забудовы і аб'ём наблізіўся да пасялковага індывідуальнага будаўніцтва. Прысядзібныя ўчасткі (памерам 0,25—1,0 га) мелі звужаныя і выцягнутыя ўглыб абрысы. Жылыя дамы ставіліся фасадам да вуліцы з водступам у 3—4 м для ўладкавання палісадніку. Хлявы выносіліся ўглыб участка.

Асноўным тыпам становяцца дамы-пяцісценкі з расчлянёнай унутранай прасторай на 2—3 пакоі, з кухняй-сталовай. Пятая папярочная сцяна часам замянялася перагародкай. Значна павялічыліся кубатура

109. Г. Лаўроў. Дзяржаўная бібліятэка імя У. І. Леніна ў Мінску. 1933

дома, яго плошча і асветленасць. Асноўным будаўнічым матэрыялам у сельскім будаўніцтве заставалася традыцыйнае для Беларусі дрэва.

Гады передваенных пяцігодак (1933—1941) сталі важным этапам развіцця беларускай савецкай архітэктуры. У гэты час у рэспубліцы перайшлі да планамернай рэканструкцыі гарадоў і сёл. Паслядоўна павялічваліся маштабы і тэмпы будаўніцтва. У многіх гарадах выраслі сучасныя прамысловыя карпусы, шматпавярховыя жылыя дамы, значная колькасць грамадскіх будынкаў. Гэта дазволіла не толькі змяніць аблічча гарадоў, але і намеціць шлях далейшага фарміравання архітэктурных ансамбляў гарадскіх цэнтраў. Разам з удалай функцыянальнай арганізацыяй такія будынкі, як Дом урада БССР і Дом Чырвонай Арміі (архіт. І. Лангбард), ЦК КПБ (архіт. А. Воінаў, У. Вараксін) і Вышэйшая партыйная школа (архіт. А. Воінаў), бібліятэка імя У. І. Леніна (архіт. Г. Лаўроў) у Мінску, шэраг буйных жылых дамоў (архіт. А. Брэгман, А. Воінаў, Н. Макляцова, Р. Столер, С. Шабунеўскі) у Мінску, Магілёве, Гомелі валодаюць высокімі архітэктурна-мастацкімі якасцямі. Пры гэтым аўтары не звярталіся да прамога запазычвання традыцыйных прыёмаў і форм з архітэктурнай спадчыны мінулага.

Плённая творчая дзейнасць у 1930-я гады вядучых дойлідаў рэспублікі І. Лангбарда і А. Воінава садзейнічала выпрацоўцы стылістычнай накіраванасці беларускай архітэктуры. Яны імкнуліся выйсці за рамкі утылітарных і канструкцыйных асноў архітэктурнага формаўтварэння 20-х гадоў і паслядоўна выявіць кампазіцыйныя прынцыпы як узаемаадносіны галоўнага і другараднага, маштабны, рытмічны і прапарцыянальны лад збудавання. Пры гэтым абодва аўтары прама не запазычвалі традыцыйныя прыёмы і формы. Наватарства дойлідаў цесна звязана з традыцыямі беларускай архітэктуры. Яны імкнуліся развіць такія характэрныя рысы дойлідства Беларусі, як стрыманасць у выкарыстанні мастацкіх сродкаў пры выразнасці аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, прастаце праёмаў, умелым выкарыстанні будаўнічых матэрыялаў.

ЖЫВАПІС

Арганізацыйныя формы мастацкага жыцця рэспублікі ў першай палове 30-х гадоў далёка не садзейнічалі ўключэнню дзеячаў мастацтва ў грамадскае пераўтварэнне жыцця. Існаваўшыя групавыя аб'яднанні перашкаджалі ўздыму творчасці, утрымлівалі многіх мастакоў на творчых платформах вульгарызатарскіх канцэпцый «прыхільнікаў» пралетарскага мастацтва, тармазілі авалоданне майстэрствам рэалістычнага адлюстравання рэчаіснасці. Пастанова ЦК ВКП(б) ад 23 красавіка 1932 г. «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый» аздаравіла творчую атмасферу, умацавала працэс кансалідацыі жывапісцаў вакол рашэння асноўных праблем мастацкай творчасці. Пазіцыі вульгарна-сацыялагічнай крытыкі паслабляюцца ў выніку распрацоўкі асноўных праблем марксісцка-ленінскай эстэтыкі і публікацыі прац класікаў марксізму-ленінізму па пытаннях літаратуры і мастацтва. Усё гэта ўносіла карэнныя змены ў крытэрыі ацэнкі творчасці мастакоў, устараняла штучнае раздзяленне мастацтва на «пралетарскае», «сялянскае», «падарожніцкае», «левае», «правае» і г. д., ліквідавала ярлыкі і тытулы ў ідэалагічнай арыентацыі мастакоў.

Важную ролю ў тэарэтычнай распрацоўцы творчага метаду савецкага мастацтва адыграў І Усесаюзны з'езд пісьменнікаў. Распрацоўка метадалагічных прынцыпаў савецкага мастацтва атрымала абгрунтаванае навуковае вызначэнне. У яго змест увайшлі

найбольш агульныя прынцыпы эстэтычных адносін да рэчаіснасці. Дыялектычнае адзінства традыцый і наватарства стала асновай творчага метаду.

30-я гады былі перыядам «рэканструкцыі» мастацкага мыслення жывапісцаў, іх творчай перабудовы, у працэсе якой канчаткова адпалі ідэі дэкадэнцка-мадэрнісцкай эстэтыкі. Праблема ўзбраення мастацкай інтэлігенцыі марксісцка-ленінскай тэорыяй набыла першаступенную ролю ў справе паспяховага ўздыму выяўленчага мастацтва.

У гэтыя гады закладваліся трывалыя асновы станковага жывапісу, арганічныя сувязі рэалістычнай сюжэтна-тэматычнай карціны з вызначальнымі прынцыпамі новай, савецкай маралі, навуковага светапогляду, з філасофскім асэнсаваннем гістарычнай перспектывы пераўтварэння грамадскага жыцця. Непасрэднае сутыкненне з жыццём, удзел у сацыялістычных пераўтварэннях умацоўвалі марксісцка-ленінскі светапогляд мастакоў, паглыблялі разуменне рэалістычных асноў жывапісу, насычалі тэматычную карціну большым сацыяльным зместам.

Практыка творчых камандзіровак у калгасы і саўгасы, на будоўлі індустрыяльных гігантаў узбагачала жывапісцаў жыццёвым матэрыялам, захаплівала размахам будаўніцтва новага жыцця. У гэтай форме сувязей, рэгулярных і непасрэдных кантактаў эцюд станавіўся асноўным спосабам фіксацыі і вывучэння бурных працэсаў сацыялістычнага будаўніцтва. Не абстрактнае канструяванне мастацкай формы, а творчае абагульненне жывога, непасрэдна ўспрынятага жыццёвага матэрыялу, якое вырастала ў складаную кампазіцыю тэматычных палотнаў, стала асноўным метадам работы жывапісцаў. Ужо ў першыя гады гэтага дзесяцігоддзя ў мастакоў рэспублікі было назапашана шмат разнастайнага натурнага матэрыялу, у якім раскрывалася шырокая панарама жыццядзейнасці савецкіх людзей.

У рашэнні тэмы калектыўнай працы савецкіх людзей намячаецца адыход ад мінулага характару паказу працы як простай затраты мускульнай энергіі. Мастакоў ужо цікавіць грамадскае становішча чалавека ва ўмовах вытворчасці, своеасаблівасць яго духоўнага жыцця.

На 4-й Усебеларускай мастацкай выстаўцы 1931 г. яшчэ прысутнічаюць «рэпартажныя» творы, якія сведчаць пра жывую зацікаўленасць жывапісцаў да пераўтваральных падзей жыцця. Непасрэднасць успрыняцця новага ярка відаць у карцінах «Торф для Асінбуда» (1931) і «Конезавод» І. Ахрэмчыка, «Трактары ў вёсцы», «Чырвонаармейцы ў калгасе», «Сіласаванне» (усе 1931 г.) М. Філіповіча, «Дажынаюць» (1931) Я. Красоўскага, «Калгасная брыгада», «Выгрузка з элеватара» (1931), «Пуск завода» (1932) П. Гаўрыленкі і інш.

У гэтыя гады паварот мастакоў да хвалюючых тэм сучаснасці яшчэ не падмацоўваўся дастатковым узроўнем майстэрства, паглыбленым зместам і мастацкай закончанасцю. Па-ранейшаму давалі сябе знаць дэмагагічныя канцэпцыі «левакоў», якія адмаўлялі сюжэтна-тэматычную творчасць. Праблема абагульнення жыццёвага матэрыялу, мастацкага вобраза не толькі не рашалася ў творчай дзейнасці, але і не была пастаўлена ў творчых распрацоўках вучоных і мастацтвазнаўцаў.

Выстаўка 1934 г., прысвечаная 15-годдзю БССР, засведчыла даволі сур'ёзнае адставанне ў галіне мастацкай формы, але на ёй ужо акрэсліліся новыя тэндэнцыі да абагульнення мастацкага вобраза, да пошукаў каларыстычнай цэласнасці і багацця тэматычнага жывапісу. Маладыя мастакі адыходзяць ад наўмыснай эскізнасці і схематызму, візуальнага падабенства і знешняй сюжэтнай апавядальнасці. Падрыхтоўка да паказу

беларускага выяўленчага мастацтва ў Маскве ўсклала вялікую адказнасць на кожнага мастака і дала свае вынікі.

Выстаўка беларускага выяўленчага мастацтва ў сталіцы нашай Радзімы ў 1935 г. з'явілася сур'ёзным экзаменам на сталасць для майстроў рэспублікі. Яна засведчыла значны рост беларускай мастацкай культуры. Крытыка і мастацкая грамадскасць Масквы адзначыла прыкметныя дасягненні ў творчасці В. Волкава, І. Ахрэмчыка, чые тэматычныя палотны занялі цэнтральнае месца ў экспазіцыі.

Іван Восіпавіч Ахрэмчык (1903—1971), выхаванец Вышэйшага мастацка-тэхнічнага інстытута ў Маскве (1922—1930), пастаянны ўдзельнік усіх беларускіх выставак 20-х гадоў, на 3-й Усебеларускай выстаўцы выступіў з карцінай «Падпісанне маніфеста аб утварэнні БССР» (1929), за якую атрымаў першую прэмію. Гэтай карцінай ён паклаў пачатак прафесійнай распрацоўцы гісторыка-рэвалюцыйнай тэмы ў беларускім жывапісе. Своеасаблівасць колеравага ўспрымання свету маладым мастаком, яшчэ студэнтам, знайшла сваё выяўленне ў непаўторна-індывідуальнай танальнасці палатна. Матэрыяльнасць жывапісу, шчыльнасць структуры палатна, важкасць прадметнага паказу, глыбіня і празрыстасць маляўнічай гамы ўпершыню і па-сур'ёзнаму вырашалі даўно наспеўшую ў творчасці беларускіх мастакоў праблему каларыту, эстэтычнага багацця самога жывапісу.

Але яшчэ жывучыя ў гэтыя гады тэндэнцыі сезанізму некалькі адсунулі на другі план галоўную мэту кампазіцыі — паказ значэння для гістарычнага лёсу беларускага народа знамянальнага акта ўтварэння Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі. Псіхалагічная напоўненасць вобразаў, матываванасць дзеяння галоўных персанажаў — канкрэтных гістарычных асоб, іх узаемасувязь заставаліся цяжкавырашальнай праблемай для маладога майстра, як, прынамсі, і для ўсіх жывапісцаў гэтага перыяду.

У далейшым І. Ахрэмчык удасканальвае сваё мастацкае мысленне ў гэтым напрамку. Ён выбірае тэмай дыпломнай работы «І з'езд РСДРП» (1930), а ў 1934 г. паказвае цікавы і складаны па кампазіцыі, багаты па каларыту эскіз «ІІ з'езд РСДРП». У друку адзначалася, што «яго эскіз «ІІ з'езд РСДРП» — сапраўды мастацкая рэч. Вялікая сур'ёзнасць агульнага тону цалкам адпавядае вялікай тэме. Сама групоўка фігур даволі выразная і добра ўраўнаважана, ва ўсёй карціне адчуваецца гісторыя і важнасць падзеі. Гэта не ілюстрацыя, а карціна. У мастака... прыемны і своеасаблівы агульны тон і каларыт» [3].

Да выстаўкі беларускага мастацтва ў Маскве ў 1935 г. І. Ахрэмчык прыходзіць з яшчэ больш трывалымі дасягненнямі. Шматфігурная кампазіцыя «Уступленне Чырвонай Арміі ў Мінск» звярнула на сябе ўвагу прафесійнай сталасцю мастака, асаблівым каларытам. У карціне, якую мастак разглядаў як эскіз, раскрывалася непарыўная сувязь народа і Чырвонай Арміі, паказаная ў радасці жыхароў горада ў хвіліну вызвалення ад інтэрвентаў. У стомленасці чырвонаармейскай масы адчуваецца незвычайна цяжкі шлях знясільваючай барацьбы. Мастак паказвае гэта ў падкрэслена выразных постацях, фізічнай прыгажосці чырвонаармейцаў, у стрыманасці праяўлення пачуццяў да ўсхваляванага насельніцтва горада.

Выстаўка 1935 г. у Маскве паказала, што ў творчасці мастакоў Беларусі адбыліся значныя змены, і пасяліла ўпэўненасць у пераадоленні імі наяўных недахопаў. «Паказаныя на выстаўцы работы,— адзначалася

[3] Літ. і мастацтва. 1934, 28 лют.

ў друку,— сведчаць, што яшчэ дасюль некаторыя мастакі Беларусі знаходзяцца часам пад уплывам нерэалістычных установак, замяняючы прастату стылізатарскай спрошчанасцю, барацьбу за якасць — фармалістычнымі пошукамі, вывучэнне мастацкай спадчыны — некрытычным пераймалнем»[4]. Адзначаныя недахопы датычыліся дзейнасці творчай моладзі, што скончыла навучальныя ўстановы на мяжы 20—30-х гадоў і на падрыхтоўцы і фарміраванні якой адбіўся метад «брыгаднага» навучання.

Такі метад існаваў у многіх навучальных установах. Авалоданню цяжкай прафесіяй мастака-рэаліста перашкаджалі рэцыдывы мінулых нерэалістычных канцэпцый. Выступленне газеты «Правда» супраць перажыткаў фармалізму і натуралізму ў савецкім мастацтве паскорыла працэс засваення прынцыпаў сацыялістычнага рэалізму. Пашырэнне круга сюжэтна-тэматычных палотнаў абазначыла паварот да рэалістычнай творчасці.

Перыяд дзвюх першых пяцігодак (1929—1937) у гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва характарызуецца тэарэтычнай пераарыентацыяй жывапісцаў, інтэнсіўным асваеннем прафесіянальнай культуры. У гэты час умацоўваюцца трывалыя сувязі беларускіх жывапісцаў са сваімі калегамі ў краіне. Вядучыя майстры і мастацтвазнаўцы аказваюць ім рэальную дапамогу.

Выстаўка 1937 г., прысвечаная 20-годдзю Кастрычніцкай рэвалюцыі, дастаткова поўна раскрыла поспехі і слабыя бакі творчасці жывапісцаў рэспублікі за гэты перыяд. Увага мастакоў была сканцэнтравана на галоўных з'явах сучаснасці. Вобразнае адлюстраванне працоўных будняў народа, жаданне ўнесці дастойны ўклад у духоўнае жыццё будаўнікоў сацыялістычнага грамадства становіцца ўнутранай патрэбай кожнага мастака. Але шлях ідэйна-творчай перабудовы аказаўся надзвычай складаным, а тэма сучаснасці не заўсёды пасільнай. Мастакі старэйшага пакалення заставаліся вернымі прынцыпам тэматычнай творчасці 20-х гадоў. У карцінах «Уборка бульбы» (1935) Г. Віера, «Кавальскі цэх» (1937) Я. Кругера структурныя прыёмы кампазіцыі, пабудова сюжэта і трактоўка жывапіснай формы не спазналі прыкметных змен. Недастаткова глыбока распрацаваны вобраз чалавека ва ўмовах вытворчасці служыў паказу працоўнага працэсу. Вытворчы працэс сам па сабе выступаў «героем» сюжэтнага палатна.

Аднак і на гэтым фоне былі арыгінальныя творы, адзначаныя высокім майстэрствам выканання. Шматгадовая натурная работа на торфараспрацоўках і рачных прасторах садзейнічала паспяховаму выступленню гомельскага жывапісца А. Шаўчэнкі з карцінай «Плыты ў заліве Нова-Беліцкага дрэваапрацоўчага камбіната» (1937). Жывапісная тканіна гэтага палатна прасякнута светаўспрыманнем савецкага чалавека 30-х гадоў. Яркае сонечнае святло, дыханне халаднаватага паветра, бляск паўнаводнай ракі, разлеглыя зялёныя берагі, запоўненыя будаўнічым матэрыялам, звонкая рытміка цэхаў дрэваапрацоўчага камбіната — усё гэта злівалася ў адзіную сімфонію раўнавагі і спакою. Своеасаблівы каларыт карціны ўзмацняў яе эмацыянальную вобразнасць, напоўненую здаровай і светлай радасцю, захапленнем стваральнай працоўнай дзейнасцю.

Акім Міхайлавіч Ш а ў ч э н к а нарадзіўся на Гомельшчыне. Атрымаўшы адукацыю ў Вышэйшых мастацка-тэхнічных майстэрнях у Маскве і Ленінградскім інстытуце пралетарскага выяўленчага мастацтва, ён развіваў традыцыі сваіх настаўнікаў

---

[4] Николаев Н. Искусство Белоруссии // Творчество. 1935. № 11.

110. В. Волкаў. Перадача вопыту. 1937. ДММ БССР

С. В. Герасімава, Д. М. Кардоўскага, М. С. Радзівонава. Цікавасць да працоўнага жыцця людзей свайго краю, паэтычнае ўспрыманне рэчаіснасці, свежасць палітры паглыбляюцца ў яго творчасці 30-х гадоў. Гэтыя якасці ўласцівы яго карціне «Уборка сена» (1937), адзначанай яркасцю і сакавітасцю колеравай гамы, аптымістычным светаўспрыманнем у трактоўцы вобразаў прыроды і людзей.

Тэматычныя палотны А. Шаўчэнкі — прыкметны крок беларускага жывапісу ў развіцці яго рэалістычных асноў.

Завершанае ва ўсіх дэталях тэматычнае палатно «Перадача вопыту» (1937) старэйшага мастака В. Волкава нібы падагульніла дасягненні мастакоў рэспублікі ў рашэнні вытворчай тэматыкі. Калі ў карціне «Малатабоец» (1927) тэма працы была выраншана яшчэ абстрактна, без сацыяльна-псіхалагічнай характарыстыкі вобраза, як простае фізічнае дзеянне, то цяпер у аснову выраншэння былі пакладзены новыя прынцыпы. Перадача старым майстрам свайго вопыту навічкам — выпускнікам прафесійна-тэхнічнага вучылішча раскрываецца праз паказ гарачай зацікаўленасці поспехам вучня. Мы бачым паўнакроўныя вобразы маладых прадстаўнікоў рабочага класа Савецкай Беларусі. Псіхалагічная ўзаемасувязь характараў, індывідуалізацыя вобразаў, канкрэтнасць душэўнага стану кожнага вызначылі тую новую

якасць тэматычнай карціны, якая пазней атрымае далейшую распрацоўку ў творчасці большасці жывапісцаў рэспублікі.

На выстаўцы 1937 г. былі прадстаўлены творы, якія закраналі праблемы міжнароднага становішча. Палітычнай надзённасцю адзначана невялікае па памерах палатно Ф. А. Фогта «Пакаранне смерцю венгерскага рэвалюцыянера Коламана Валіша» (1937).

Фёдар Адольфавіч Фогт (1889—1939), атрымаўшы добрую прафесійную падрыхтоўку ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў (1911—1915) і ўдасканаліўшы яе ў майстэрнях Лондана, рэалізоўваў свае здольнасці ў разнастайных відах і жанрах выяўленчага мастацтва. Цудоўны графік і плакатыст, тэатральны мастак, жывапісец і педагог Віцебскага мастацкага вучылішча (1928—1939), ён праяўляў цікавасць да самых разнастайных сфер жыццядзейнасці чалавека, важнейшых падзей у палітычным і мастацкім жыцці замежных народаў — ад маляўнічых святочна-дэкаратыўных палотнаў («Карнавал», 1930) да суровых, драматычна-трагедыйных бакоў жыцця працоўнага чалавека ў краінах капіталу («Галодны паход», «Інквізіцыя» і інш.).

У прадстаўленай на выстаўцы 1937 г. карціне «Пакаранне смерцю венгерскага рэвалюцыянера Коламана Валіша» («Смерць Валіша») выказана ўсеагульная трывога чалавецтва перад блізкай пагрозай фашызму. Мастак насычае кампазіцыю глыбокім драматызмам, трагедыйнасцю моманту, які можа настаць для кожнага чалавека на зямлі. Вобразным ладам карціны, якая ўзвышалася да сімвалічнага гучання, мастак заклікаў усе прагрэсіўныя сілы планеты да згуртавання перад фашысцкай агрэсіяй.

Кампазіцыйны прыём і ўся выяўленчая сістэма дасягаюць у гэтым палатне высокай ступені выразнасці. Крацістыя вокны паверхаў у дварыкалодзежы, запоўненыя тварамі зняволеных рэвалюцыянераў, мастак падвойвае адлюстраваннем у дажджавых струменях. Здаецца, што ўсюды — на зямлі і пад зямлёй гучыць народны голас, які папярэджвае аб небяспецы ўвесь свет.

Карціна напісана ў стрыманай свінцова-карычневай гаме. Яе напружанае, нібы «фатальнае» гучанне ўзмацняецца аранжавымі водбліскамі агнёў і ліхтарнымі блікамі змочаных дажджом панелей. Высокае майстэрства, суровы рэалізм жывапісу, вялікая культура мастацкага мыслення — гэтыя якасці твора характарызуюць Ф. Фогта як мастака надзвычай вострых задум, своеасаблівага і яркага таленту.

У творчасці І. Ахрэмчыка, В. Волкава, А. Шаўчэнкі, Ф. Фогта сюжэтна-тэматычная карціна сярэдзіны 30-х гадоў па сваіх ідэйна-мастацкіх якасцях была прадстаўлена найбольш ярка. Аднак удзельная вага яе ў агульнай масе твораў жывапісу ўсё яшчэ заставалася невялікай. Гэты напрамак у творчасці старэйшых жывапісцаў не падтрымліваўся астатняй масай мастакоў. Наяўнасць гістарычнай тэмы вычэрпвалася карцінамі «Сустрэча Леніна на Фінляндскім вакзале» (1936) У. Хрусталёва і «Пушкін з нянькай» (1937) маладога графіка і жывапісца І. Давідовіча. Новыя з'явы сацыялістычнай перабудовы жыцця атрымалі адлюстраванне ў надзвычай беглых жывапісных накідах Л. Лейтмана («Дзіцячая алімпіяда», 1937) і Я. Красоўскага («Жыць стала лепш — жыць стала весялей», 1937). З гэтых работ бярэ пачатак тэндэнцыя парадпасці, лакіроўкі рэчаіснасці, дэмагагічнай паказухі, загубіўшая ў далейшым многія дараванні. Названыя работы, як, дарэчы, і многія іншыя, былі напісаны без натуры, па ўласнаму ўражанню і ўяўленню. Але і створаныя ў майстэрнях у гэты перыяд карціны «Шчаслівая маці» (1937) У. Хруста-

лёва, «Вяртанне з поля» (1937) Я. Ціхановіча, «Футбалісты» (1937) маладога графіка і жывапісца А. Волкава, адзначаныя тэхнічнай дасканаласцю і моцным малюнкам, заставаліся незавершанымі па ідэйна-кампазіцыйнай задуме. Адсутнасць паэтычнасці, эмацыянальнай вобразнасці, натуральнасці адлюстравання чалавека ў прыродным акружэнні, «на пленэры», не давалі магчымасці ўзняцца на ўзровень вялікага мастацтва. 1937 год выступае ў гісторыі развіцця беларускай тэматычнай карціны нейкім пунктам адліку яе якаснага зруху, за якім нібы пачынаецца і завяршаецца працэс станаўлення выяўленча-пластычнай асновы тэматычнай карціны, якая ўвайшла ў агульны фонд дасягненняў савецкага сюжэтна-тэматычнага жывапісу.

У 1938—1940 гг. у Беларусі было праведзена шмат упарадкаванняў творчага жыцця, адбылося папаўненне яго саставу мастакамі, якія закончылі мастацкія ВНУ Масквы і Ленінграда, і мастакамі далучанай да БССР Заходняй Беларусі.

Новы ўзровень майстэрства прынеслі з сабой Я. Зайцаў, А. Мазалёў, Г. Ізергіна, Х. Ліўшыц, якія толькі што скончылі Інстытут жывапісу, скульптуры і архітэктуры Усерасійскай Акадэміі мастацтваў.

З 1937 г. у Мінску пачынаюць працаваць курсы па павышэнню кваліфікацыі мастакоў, якімі кіравалі вядучыя майстры савецкага выяўленчага мастацтва. Адбываецца круты паварот у бок вывучэння рускага рэалістычнага мастацтва. Немалаважную ролю ў гэтай пераарыентацыі адыграла створаная ў 1939 г. у Мінску Дзяржаўная карцінная галерэя.

Першы Усебеларускі з'езд мастакоў (1938) падвёў вынікі работы папярэдняга перыяду і мабілізаваў намаганні жывапісцаў на стварэнне маштабных тэматычных палотнаў да дэкаднай выстаўкі ў Маскве.

Рашэнне СНК БССР ад 28 снежня 1938 г. аб арганізацыі Усебеларускай выстаўкі 1940 г. і правядзення Дэкады беларускага мастацтва і літаратуры ў Маскве ў 1940 г. далі магчымасць мастакам працяглы час працаваць над стварэннем шматфігурных, ідэйна значных твораў.

Па сутнасці, гэтыя тры гады (1938—1940) з'явіліся якасным крокам у развіцці выяўленчага мастацтва Беларусі, у павышэнні прафесійнага вопыту і тэарэтычных ведаў. Тэматычная карціна набывае шырокі грамадска-палітычны змест, а яе пластычная структура — характар разгорнутага шматфігурнага апавядання. Кампазіцыя будуецца на складаных узаемасувязях груп, дынамічных рытмах, шматпланавых разваротах сюжэтнага дзеяння. Распрацоўка псіхалагічнага вобраза, унутраных матывацый паводзін персанажаў вырашаецца як першаступенная праблема тэматычнай карціны. У творчай дзейнасці жывапісцаў прымаюцца, асвойваюцца і ўсталёўваюцца метадалагічныя прынцыпы сацыялістычнага рэалізму.

У аснову сюжэтнага дзеяння браліся канкрэтныя эпізоды гераічнай барацьбы савецкага народа і Чырвонай Арміі на тэрыторыі Беларусі, якія яшчэ жылі ў памяці сучаснікаў, а таксама важнейшыя моманты сацыялістычнага будаўніцтва ў рэспубліцы.

В. Волкаў пасля першага вопыту работы над вобразам У. І. Леніна ў гістарычнай карціне «Выступленне Я. М. Свярдлова на гістарычным пасяджэнні ЦК партыі бальшавікоў 10 кастрычніка 1917 года» (1940) выступае ўжо сталым майстрам. Мастак сканцэнтроўвае ўвагу на партрэтнай характарыстыцы кожнага ўдзельніка пасяджэння. Гэтай задачы падначалены характар самой кампазіцыі, блізкай да групавога партрэта, аб'яднанага адзіным дзеяннем — У. І. Ленін, І. В. Сталін, Ф. Э. Дзяржынскі, М. С. Урыцкі засяроджана слухаюць Я. М. Свярдлова. У гэтым палатне

В. Волкаў паказаў сябе ў новай якасці — майстрам псіхалагічнага партрэта, закончанай мастацкай формы, здольным да пранікнёнай індывідуалізацыі чалавечага характару. У глыбокай сканцэнтраванасці паказаных асоб чытаюцца вялікае напружанне думкі, гістарычная адказнасць кіраўнікоў партыі бальшавікоў за лёс рэвалюцыі.

Падзея трактуецца як дакументальнае, гістарычна праўдзівае ўзнаўленне выдатнага моманту ў дзейнасці партыі. Строгасць, некаторы аскетызм жывапіснай манеры адпавядалі атмасферы таго суровага часу.

Гісторыка-рэвалюцыйная тэматыка ўнесла шмат новага ў выяўленча-пластычную мову сюжэтнай карціны, паглыбіла яе ідэйна-эстэтычны змест. У адлюстраванні пераломных момантаў у жыцці народа мастакі кіраваліся пазнавальна-выхаваўчымі мэтамі, насычаючы сваю творчасць глыбокім сацыяльным сэнсам, вобразнай перадачай гістарычных падзей.

Значнасць грамадскіх ідэй, захапіўшых творчую думку мастакоў, была той унутранай спружынай, якая стымулявала пошукі новых сродкаў вобразнага ўвасаблення. Кампазіцыйная структура твораў паслядоўна напаўняецца разгорнутай сістэмай мастацкіх вобразаў, якія нясуць у сабе зарад вялікага чалавечага спачування. Вядома, не заўсёды і не ва ўсім удавалася вырашаць складаныя праблемы тэматычнай творчасці. Але сам факт усведамлення складанасці задачы і асобныя поспехі ў яе практычным вырашэнні сведчылі аб станаўленні новага тыпу карціны — твора глыбокага ідэйна-эстэтычнага зместу.

Перамогу рэалізму, гісторыка-канкрэтнага мыслення над адцягнена-фармальнай жывапіснай праблематыкай мы бачым у творчасці І. Ахрэмчыка. К 40-м гадам жывапісец меў вялікі багаж натурнай працы ва ўсіх жанрах станковага жывапісу. Ён асвойвае традыцыі рускага рэалістычнага мастацтва. Сцвярджэнне «натурнага» бачання, імкненне пасвойму развіваць традыцыі ў адпаведнасці з патрабаваннямі часу садзейнічалі з'яўленню новых жывапісных адкрыццяў у тэматычнай творчасці гэтага таленавітага мастака. Яго новае палатно «Абвяшчэнне Савецкай улады ў Гомелі» (1940) прысвечана ўсталяванню органаў Савецкай улады ў гэтым горадзе. Важкаматэрыяльны жывапіс з гранічным выяўленнем дэкаратыўнага пачатку нібы зацвярджаў трываласць гістарычных заваёў працоўнага народа. Урачыста-парадная, франтальна-фрызавай кампазіцыяй мастак падкрэсліў значнасць гістарычнага здзяйснення.

Перамога Вялікай Кастрычніцкай рэвалюцыі і ўстанаўленне Савецкай улады ў Беларусі далі багаты матэрыял для тэматычнай творчасці мастакоў. У кожнай асобнай падзеі, эпізодзе яны імкнуліся ўлавіць гістарычны сэнс рэвалюцыйнага перавароту ў сацыяльна-грамадскім жыцці народа. Пошукі сродкаў мастацкага ўвасаблення гістарычных падзей, іх вобразнага асэнсавання выступаюць галоўнай праблемай творчасці. Такая мэтанакіраванасць сведчыла аб ідэйнай сталасці і прафесійным росце жывапісцаў, здольных вырашаць глыбінныя задачы творчасці.

Найбольшую вобразную распрацоўку атрымала тэма грамадзянскай вайны і замежнай інтэрвенцыі. Гэты перыяд у гісторыі маладой Савецкай Рэспублікі сваім рамантыка-гераічным пафасам прыцягнуў значныя творчыя сілы жывапісцаў.

Найбольшым дасягненнем у распрацоўцы гэтай тэмы з'явілася манументальнае палатно «Уступленне Чырвонай Арміі ў Мінск у 1920 годзе» Я. Зайцава. Ужо ў дыпломнай рабоце «Чапаеў» (1937) мастак зарэкамендаваў сябе здольным кампазітарам-рэжысёрам, псіхолагам, жывапісцам-рамантыкам.

У гэтых дзвюх карцінах паказаны процілеглыя бакі героікі грамадзянскай вайны: трагедыйнасць паражэння («Чапаеў») і перамога над ворагам («Уступленне Чырвонай Арміі ў Мінск у 1920 годзе»).

У карціне «Чапаеў» сумная ўрачыстасць апошніх хвілін боя, гераічныя намаганні людзей у трагічнай абстаноўцы выяўлены ўсім ладам цаў раскрыў суровасць барацьбы, паліты крывёю шлях да перамогі.

З рамантычнай прыўзнятасцю тэму рэвалюцыйнай героікі мастак развівае ў манументальным палатне «Уступленне Чырвонай Арміі ў Мінск у 1920 годзе» (1940). На галоўную

111. Я. Зайцаў. Чапаеў. 1937. ДММ БССР

кампазіцыі. Прыціснуты раптоўным напорам белагвардзейцаў да абрывістага берага мнагаводнай ракі атрад чапаеўцаў вядзе прыцэльны агонь па лавіне ворагаў. Два байцы суправаджаюць параненага Чапаева да абрыву. Разварот яго фігуры, валявы позірк, накіраваны ў бок бою, бясстрашша ў крытычны момант жыцця надаюць усяму твору эпічную маштабнасць. На першым плане два цяжка параненыя чырвонаармейцы спрабуюць падняцца з зямлі для працягу бою. Іх парывістыя постаці дапаўняюць характарыстыку герояў цэнтральнай групы. У каларыце карціны, пабудаваным на свінцова-карычневых тонах, у жывапіснай і кампазіцыйнай структуры твора Я. Зайплошчу горада (цяпер плошча Свабоды) уступіла калона стомленых, запыленых байцоў легендарнай Чырвонай Арміі. Пехацінцы, тачанкі, кавалерысты са сцягамі, пікамі, музыканты магутным патокам рухаюцца з глыбіні вуліцы па дыяганалі на гледача. У гэты паток уліваюцца напакутаваныя жанчыны, старыя, узбуджаныя дзеці. У цэнтральнай групе асноўнай калоны пажылая жанчына падае малако вясёламу салдату. Старая-маці з пранікнёнай любоўю ўглядаецца ў твары параненых байцоў, якія ідуць побач з калонай. Кволая дзяўчынка-падлетак, пазнаўшы ў раненым воіне блізкага, накіроўваецца да яго з распасцёртымі рукамі. За гэтай цэнтральнай групай — углыбіні

112. Я. Зайцаў. Уступленне Чырвонай арміі ў Мінск у 1920 годзе. 1940

іншыя групы салдат, да якіх жанчыны спяшаюцца з пачастункамі, абдымаюць родных і знаёмых, маладыя дзяўчаты пасылаюць сардэчныя прывітанні вясёлым кавалерыстам.

Пачуццё радасці, выклікане вяртаннем свабоды і незалежнасці, узмацняецца дынамікай сюжэтнага дзеяння, ранішнім ззяннем сонца, мажорным гучаннем багатага па колеравай акордыцы каларыту. Гэтаму ўражанню акампануе ўведзеная ў кампазіцыю архітэктура плошчы, якая сваім узлётам уверх арганізуе і ўзвялічвае падзею, надае ёй святочную ўрачыстасць.

Напісана палатно шырока, размашыста. Жывапіс пранізаны святлом, празрыстасцю паветра раніцы. У дэталізацыі формы, глыбокай індывідуалізацыі вобразаў мастак застаўся на пазіцыях апавядальнасці. Такі падыход як бы ўзмацняў свабоднае дыханне жыцця, дынамізм рэвалюцыйнага шэсця перамогі і адначасова выклікаў жаданне бачыць адточанасць гэтай надзвычай змястоўнай формы ў межах высокай рэалістычнай мастацкасці.

Гэта знамянальная гістарычная падзея прыцягнула ўвагу многіх жывапісцаў Мінска. Над яе ўвасабленнем адначасова з Я. Зайцавым працавалі М. Манасзон, М. Гусеў, Л. Сонкін. Іх аднайменныя карціны былі вырашаны ў плане дакументальнай апавядальнасці, без якіх-небудзь спроб героіка-рамантычнай інтэрпрэтацыі. Уступленне ў Мінск адлюстроўвалася як факт паўсядзённай цяжкай барацьбы арміі. Жанравасць, імкненне да больш спакойнага, больш шырокага апавядання, без паэтычнай афарбоўкі не маглі раскрыць значэнне гістарычнай падзеі. Гэта абядняла грамадскую значнасць, эмацыянальную вобразнасць палотнаў. Жывапісная палітра, досыць стрыманая і «дзелавая», не ўзнімала іх вышэй бытапісальніцтва.

113. М. Манасзон. Выступленне М. І. Калініна перад працоўнымі Мінска ў 1919 г. 1939. ДММ БССР

Важнейшыя гістарычныя падзеі, якія адбываліся ў Беларусі, адлюстраваў Мікалай Іванавіч Гусеў (1899—1965). За гады вучобы ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме (1924—1926), а затым у Ленінградскім вышэйшым мастацка-тэхнічным інстытуце (1926—1930) у А. І. Савінава і ў Маскоўскім паліграфічным інстытуце (1930—1932) у В. А. Фаворскага мастак набыў вялікі кампазітарскі вопыт і высокі ўзровень майстэрства мастака-рысавальшчыка.

Акрамя ўжо памянёнай карціны «Уступленне Чырвонай Арміі ў Мінск у 1920 годзе» ён ствapae шматфігурнае палатно «М. І. Калінін праводзіць войскі на польскі фронт. Мінск. 1919 год» (1940). У аснову сюжэтнага апавядання пакладзены эпізод, які адбыўся 20 ліпеня 1919 г., калі Старшыня ВЦВК з агітпоездам «Кастрычніцкая рэвалюцыя» наведаў Мінск для арганізацыі сіл на барацьбу з белапалякамі. Гэта быў суровы перыяд у жыцці маладой Савецкай дзяржавы. Цэнтральны Камітэт Камуністычнай партыі праводзіў рад мерапрыемстваў для ўмацавання Заходняга фронту. Напружанасць абстаноўкі цяжкім грузам клалася на сэрца кожнага чалавека, выклікала ў яго свядомасці неабходнасць пошуку дзейсных мер для абароны адваяванай свабоды.

Маналітнасць народа, яго згуртаванасць мастак перадае праз калону войск — учарашніх рабочых і сялян, якая рухаецца з глыбіні карціны. Да калоны прымыкаюць постаці жанчын. На першым плане ўсхваляваная маці не хоча пакінуць свайго сына. М. І. Калінін адлюстраваны на трыбуне, перад якой праходзяць войскі на фронт. Ніжэй трыбуны — постаці гараджан розных узростаў, якія благаслаўляюць сваіх сыноў на абарону Радзімы.

Мастак трактуе гэту падзею як звычайныя провады, як звяно ў бяс-

концым ланцугу падзей гэтага грознага часу. Натуралістычны прынцып арганізацыі гістарычнага матэрыялу, пакладзены ў аснову кампазіцыі, захоўваючы праўдападобнасць, жыццёвасць сітуацыі, не садзейнічаў, аднак, узнаўленню эмацыянальнай атмасферы важнейшай гістарычнай падзеі. Перашкаджалі бытавыя падрабязнасці, напрыклад выпадковыя фігуркі дзяцей. Атмасфера суровага часу грамадзянскай вайны, адчуванне цяжкага становішча на Заходнім фронце, навісшай небяспекі акупацыі і ў той жа час напахіснай волі рэвалюцыйнага народа некалькі «прыглушаюцца» натоўпам, губляюць сваю сканцэнтраванасць і вобразную выразнасць.

У гэтай карціне далі сябе знаць недахопы, характэрныя для ўсяго тэматычнага жывапісу гэтага перыяду, якія выявіліся ў змяшчэнні акцэнтаў, неарганізаванасці адзінага дзеяння, адсутнасці структурнай цэласнасці кампазіцыі. У гэтай карціне была толькі зафіксавана сама падзея, сам факт без выразнага аўтарскага асэнсавання, без яснай мастацкай канцэпцыі ў ацэнцы ўсяго таго, што адбываецца.

Дзейнасці М. І. Калініна ў Беларусі прысвячае сваё палатно і малады жывапісец М. Манасзон. У карціне «Выступленне М. І. Калініна перад працоўнымі Мінска ў 1919 г.» (1939) мастак паказвае яго ярка асветленым на авансцэне, выступаючым з прамовай перад рабочымі і салдатамі, якія адпраўляюцца на Заходні фронт. Перапоўненая народам глядзельная зала, ложы і балконы тэатра (зараз тэатр імя Я. Купалы) пагружаны ў паўзмрок. Мастак аказаўся ў палоне фотадакументалізму, вызначыўшага структурную прыроду твора. Узяты прынцып пабудовы кампазіцыі пазбавіў мастака магчымасці раскрыць значэнне гістарычнай місіі М. І. Калініна, а таксама даць характарыстыку народнай масе, адлюстраванай са спіны. У гэтым, відаць, не апошнюю ролю адыграла нараджэнне культу асобы, пераходу да ўзвялічвання паасобных партыйных дзеячаў за кошт прыніжэння другіх. І ўсё ж гэта работа засведчыла высокае жывапіснае дараванне М. Манасзона. Гарманізацыя колеравага багацця, паўтанальнае зеленавата-аліўкавае каларыстычнае адзінства, «працуючае» на «свячэнне» вобразаў М. І. Калініна і членаў прэзідыума, уносілі ў станковы жывапіс новыя эстэтычныя каштоўнасці, абагачалі тэматычную карціну навізной жывапіснай пластыкі.

Усё часцей цэнтральным персанажам сюжэтна-тэматычнай карціны выбіраецца той ці іншы выдатны дзеяч рэвалюцыі і Савецкай дзяржавы. Аднаўленне вобраза Уладзіміра Ільіча Леніна становіцца пад сілу не толькі В. Волкаву, але і маладым жывапісцам. Цікавай задумай і навізной пластычнага матыву вызначалася карціна «Ленін у Разліве» (1940) Л. Сонкіна, які паказаў Уладзіміра Ільіча ў шалашы нізка схіленым ля ліхтара над рукапісам. У сініх змроках паўночнай ночы мастак канцэнтруе залацістае святло на твары правадыра рэвалюцыі, дасягаючы гэтым вялікай выразнасці ў перадачы накіраванасці думкі, глыбокай сканцэнтраванасці Ільіча на рабоце.

Да вобраза М. В. Фрунзе звяртаецца З. Мірынгоф, выхаванец Віцебскага мастацкага тэхнікума і Інстытута жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя І. Я. Рэпіна Усерасійскай Акадэміі мастацтваў (1937). У жывапісным палатне «Салдаты Заходняга фронту ў М. В. Фрунзе» мастак уваскрашае старонкі шырокай арганізацыйнай і палітычнай дзейнасці М. В. Фрунзе сярод салдат Заходняга фронту. У шынялях, з рэчавымі мяшкамі за плячамі пасланцы фронту з напружанай увагай слухаюць нястомнага партыйнага кіраўніка і арганізатара барацьбы рабочых, сялянскіх і салдацкіх мас супраць ворагаў рэвалюцыі. У характарыстыцы

вобраза М. В. Фрунзе адчуваюцца магутная духоўная сіла, непахіснасць перакананняў і глыбокая чалавечнасць. У ім мастак убачыў і перадаў выдатныя якасці бальшавіка-ленінца, арганізатара ваенна-рэвалюцыйных камітэтаў у часцях Заходняга фронту, адыграўшых велізарную ролю ў перамозе Савецкай улады за спыненне кровапралітнай імперыялістычнай вайны. Унутраная сіла М. В. Фрунзе, пераўтвараючае ўздзеянне яго аўтарытэту на свядомасць франтавікоў выяўлены мастаком пераканаўча і проста. У стварэнні карціны З. Мірынгоф зыходзіў з прынцыпу непасрэднасці ўспрыняцця і дакладнага ўвасаблення. Простая кампазіцыя, блізкая да жыццёвых груповак людзей у розных сітуацыях, моцны дэталізаваны малюнак як бы ўносяць некаторы элемент натуралізму. Аднак гэта толькі знешняя форма. Вобразы салдат ярка індывідуалізаваны, ім нададзены сацыяльная і псіхалагічная характарыстыка, ясны эмацыянальны стан, падкрэслены значнасць і важнасць размовы з М. В. Фрунзе.

Гэту ж тэму барацьбы бальшавікоў за ўстанаўленне Савецкай улады і спыненне вайны распрацоўвае мастак Я. Ціхановіч у вялікім палатне «Выступленне С. Арджанікідзе на франтавым з'ездзе. Мінск. 1917 год» (1940). Трыбуна, з якой выступае С. Арджанікідзе, рэзка вылучаецца на першым плане і як бы адрываецца ад масы салдат, якія пададзены агульным фонам.

С. Арджанікідзе трактуецца як палымяны трыбун рэвалюцыі. Энергічны жэст працягнутай уперад рукі, напружанасць усёй фігуры, рашучасць натхнёнага погляду, звернутага да перапоўніўшых залу салдат, добра выяўляюць палітычную перакананасць і валявыя якасці прамоўцы і складанасць абстаноўкі на з'ездзе.

Выбарам некалькі фотадакументальнай пабудовы кампазіцыі Я. Ціхановіч паставіў сябе ў складанае становішча: маламаштабнае, «фонавае» адлюстраванне велізарнай масы дэлегатаў з'езда выключыла магчымасць паказу іх рэакцыі на прамову С. Арджанікідзе і, такім чынам, не ўносіла дадатковых акцэнтаў у характарыстыку яго вобраза. Кампазіцыйны «разрыў» героя і масы абядніў сюжэтнае дзеянне, парушыў арганічную цэласнасць твора. Некаторая стрыманасць і вяласць каларыту не адпавядала напаленай атмасферы з'езда, палымянаму тэмпераменту С. Арджанікідзе. Мастак у сваёй рабоце зыходзіў з фотадакументаў і сваіх уласных уяўленняў, без дадатковага натурнага абагачэння жывапісу.

Сумесная работа з І. Давідовічам над сучаснай тэматыкай унесла шмат жывых фарбаў у палітру мастака. Гэта садружнасць была плённай для росквіту іх індывідуальнасцей. У рабоце над карцінай «Беласток — савецкі», перайменаванай пазней у «Вызваленне Заходняй Беларусі», мастакі абапіраліся на жыццёвы матэрыял і ў яго арганізацыі зыходзілі з эмацыянальнай ацэнкі гістарычнай падзеі. Вызваленне беларускага народа заходніх абласцей яны паказалі і як вялікае свята.

Маса народа вітае кавалькаду савецкіх кавалерыстаў, якія едуць парадным маршам па вуліцах Беластока, залітых сонечным святлом. Мы бачым перапоўненыя балконы, раскрытыя вокны дамоў, святочна апранутых дзяцей, якія падносяць кветкі вызваліцелям. Дынамічнасць руху народнай масы і ўрачыстая стрыманасць савецкіх воінаў ствараюць яркі эмацыянальны вобраз гістарычнай падзеі.

Я. Ціхановіч і І. Давідовіч у рабоце над гэтай карцінай асноўваліся на эцюдным матэрыяле, на замалёўках вуліц Беластока, яго жыхароў, таму фарбы гэтага палатна жыццёвыя і паэтычныя. Шырокае абагульненне мастацкай формы, тыпізацыя

агульнага настрою некалькі абстрагавалі канкрэтную ідэю кампазіцыі. Эмацыянальная прыўзнятасць без індывідуалізацыі вобразаў паклала пячатку знешняй параднасці, дэкаратыўна-плакатнай аднапланавасці ў вырашэнні складанай канкрэтна-гістарычнай тэмы. Поўнай гарманізацыі зместу і формы мастакі дабіліся ў дэкаратыўных пано «Дружба народаў» («20 гадоў БССР») і «Свята ў калгасе» (1939).

Неабходна адзначыць разнапланавасць даравання абодвух мастакоў, у аснове якога рэалістычнае светаўспрыманне рэчаіснасці з'яўлялася вызначальным. Гэта якасць ярка праявілася ў разгорнутым палатне «Курлоўскі расстрэл» (1939) Ісаака Аронавіча Д а в і д о в і ч а, які пасля заканчэння Віцебскага мастацкага тэхнікума ў 1930 г. спрабуе свае сілы ў розных відах і жанрах выяўленчага мастацтва, у тым ліку і ў тэматычным жывапісе («Карагод», 1937). «Курлоўскі расстрэл» І. Давідовіча стаў хрэстаматыйным творам. Тут вызначыліся вялікія рэжысёрскія здольнасці мастака. У разгорнутай шматфігурнай кампазіцыі адноўлены канкрэтныя гістарычныя падзеі рэвалюцыі 1905 г. у Мінску — расстрэл паўстаўшага пралетарыяту па загаду генерал-губернатара Курлова.

Мастак трактуе падзею як народную драму. Пад градам куль, перад тварам смерці паўстаўшы рабочы клас Мінска ў смяротнай сутычцы з узброенымі войскамі царскага ўрада паўстае нязломнай магутнай рэвалюцыйнай сілай. Наступальны рэвалюцыйны парыў добра выяўлены ў завяршаючай кампазіцыю фігуры маладой жанчыны, якая звяртаецца да страляючых у народ салдат, у магутнай фігуры рабочага, які закрывае ад куль дзяўчынку, у гнеўным пратэсце параненых і баявым парыве народнай масы, пададзенай мастаком адзіным згуртаваным маналітам. Карціна напоўнена глыбокім чалавечым пачуццём, пранікнёным перажываннем за трагічны лёс людзей, якія ўступілі ў няроўны бой з пераўзыходзячымі варожымі сіламі. У ёй няма элементаў тэатралізацыі, знешняга пафасу. Сіла яе ўздзеяння заключаецца ў глыбокай жыццёвай праўдзе, канкрэтнай выяўленчай індывідуалізацыі вобразаў, у рэалістычнай верагоднасці мастацкіх сродкаў. Гэта работа зацвердзіла І. Давідовіча ў першых радах беларускіх мастакоў, якія развівалі высокія традыцыі рэалістычнага мастацтва.

Высокі ўзровень рэалістычнага майстэрства, развіццё жыццёвых традыцый класічнай школы мы бачым у тэматычных палотнах А. Мазалёва. Яго карціна «Гродна. 1939 год» (1940), прысвечаная незабыўнай тэме вызвалення заходніх абласцей Беларусі, авеяна маўклівай цішынёй і святасцю гісторыі. Высокая культура жывапісца і рысавальшчыка адчуваецца тут у трактоўцы мастацкай формы.

Беларускі тэматычны жывапіс абагачаецца творчасцю Г. Ізергіной, прадстаўніцы ленінградскай мастацкай школы, якая працавала ва ўсіх жанрах станковага жывапісу. У карціне «Вызваленне палітзняволеных з мінскай турмы пасля перамогі Кастрычніцкай рэвалюцыі» (1940) момант сустрэчы палітычных вязняў з насельніцтвам горада трактуецца ёй як свята перамогі народа над царызмам.

Значны ўклад у актывізацыю творчага працэсу беларускіх мастакоў унеслі прадстаўнікі рускага савецкага мастацтва. І сярод іх Ф. Мадораў, які ў Мінску кіраваў курсамі па павышэнню кваліфікацыі мастакоў. Знаходжанне Мадорава ў Беларусі супала з вераснёўскімі падзеямі 1939 г., якія прыкавалі да сябе ўвагу ўсіх савецкіх людзей,— уз'яднаннем у адзінай Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспубліцы заходніх абласцей Беларусі.

У эпічным палатне «Народны

сход у Заходняй Беларусі» (1940) Ф. Мадораў узнавіў гэту важную гістарычную падзею. Вялікая колькасць сабранага ім дакументальна-мастацкага матэрыялу дазволіла паказаць перажыванні людзей, якіх беларускі народ упаўнаважыў вызначыць яго далейшы лёс.

На першым плане ў прэзідыуме сходу прадстаўлены святочна апранутыя ў нацыянальныя касцюмы сяляне, рабочыя, прафесійныя падпольшчыкі-рэвалюцыянеры, інтэлігенцыя, моладзь, прадстаўнікі ўрада БССР. Для кожнага з іх знойдзены праўдзівая індывідуальная характарыстыка, непаўторны псіхалагічны стан, своеасаблівасць унутранай рэакцыі. У атмасферы разнастайнасці складанейшых перажыванняў адчуваецца адзінства ўнутранай гатоўнасці ўдзельнікаў сходу да зацвярджэння дэкларацыі аб уключэнні Заходняй Беларусі ў адзіную Беларускую Савецкую Сацыялістычную Рэспубліку. У эмацыянальнай прыўзнятасці атмасферы сходу, ва ўрачыстай сканцэнтраванасці кожнага ўдзельніка прачытваецца гістарычная значнасць усяго, што адбываецца, веліч важнейшай падзеі эпохі. Гэта карціна ў развіцці беларускай мастацкай культуры стала этапнай. Яна займала цэнтральнае месца ў даваеннай экспазіцыі Беларускага музея і служыла справе мастацкага выхавання творчай моладзі.

Тэма ўз'яднання Заходняй Беларусі выпрашалася таксама Я. Ціхановічам, І. Давідовічам, А. Мазалёвым, М. Манасзонам і інш.

Карціна «Сустрэча савецкіх танкістаў у Заходняй Беларусі. 1939 год» (1939) зрабіла папулярным імя яе аўтара — Монаса Ісакавіча Манасзона (1907—1980) Пасля заканчэння Віцебскага мастацкага тэхнікума ў 1929 г. ён актыўна працаваў амаль ва ўсіх жанрах жывапісу. Ім былі створаны тэматычныя палотны «Уступленне Чырвонай Арміі ў Мінск 11 ліпеня 1920 г.» (1937), «Выступленне М. І. Калініна перад працоўнымі Мінска ў 1919 г.» (1939). У карціне «Сустрэча савецкіх танкістаў у Заходняй Беларусі. 1939 год», перайменаванай пазней у «Вызваленне Заходняй Беларусі», мы бачым адну з плошчаў Беластока, дзе экіпаж савецкага танка вядзе ўсхваляваную размову з жыхарамі горада. Мастак аднаўляе шырокую панараму жыцця горада, тыповыя характары яго жыхароў, якія склаліся ў сацыяльных умовах панскай Польшчы, своеасаблівае рэагаванне кожнага на непрадбачаныя падзеі ў іх жыцці. На першым плане хлопчык у абносках з пажыткамі ў вялікім кошыку, пажылыя жанчыны з клункамі і старамоднымі саквояжамі, веласіпедыст, народны патруль з вінтоўкай за плячамі і інш.— усе яны ўважліва слухаюць і па-рознаму ўспрымаюць навіны, якія паведамляе вясёлы танкіст. Уся гэта ярка індывідуалізаваная першапланавая група гараджан адлюстравана на фоне танка з адкрытым люкам, у які прабуюць залезці дзеці. За цэнтральнай групай — фігура сляпога, які спяшаецца за хлопчыкам-павадыром да танкістаў. Бясконцыя групы людзей у глыбіні плошчы замыкаюць панараму горада. Шэры дзень, дажджавыя лужы на пабітай маставой, карычневата-змрочны тон усёй карціны, дзе-нідзе ажыўлены прыгожымі плямамі чарапічных дахаў і флагаў, якія сведчаць аб змяненні рытму ранейшага правінцыяльнага жыцця, расставілі прыкметныя акцэнты і вызначылі асноўную сутнасць твора.

Узнаўленне вулічных сцэн, разнастайных тыпажоў людзей розных гарадскіх прафесій і роду заняткаў, адзення, быту, усяго ўкладу жыцця гараджан Заходняй Беларусі — самы моцны бок кампазіцыі. У карціне паказана занядбанасць, закінутасць народа ў абставінах прафашысцкага рэжыму буржуазна-памешчыцкай Польшчы. У гэтай жанравай карціне

М. Манасзон прадэманстраваў выдатныя здольнасці назіральнага бытапісальніка, майстра рэалістычнага жывапісу.

У сваёй наступнай карціне — «Знянацку» (1940) М. Манасзон стварае шырокую панараму масавай барацьбы беларускіх партызан супраць белапольскіх акупантаў. Пафас барацьбы, рашучасць дзеянняў, сіла і раптоўнасць партызанскага бою выяўлены тыпізацыяй абставін, канкрэтнасцю характарыстык персанажаў.

Натуральнасць аднаўлення эпізодаў партызанскай барацьбы ў гэтай карціне дасягае вялікай выразнасці. Гэтаму падначалена жывапісная палітра мастака. Прасторавасць, арганізацыя ў пэўнай паслядоўнасці падзей аб'ядналі прадметнасць карціны ў адзіны арганізм, напоўнены дыханнем жыцця і барацьбы.

Тэма грамадзянскай вайны і замежнай інтэрвенцыі прыцягвала ўвагу маладых жывапісцаў сваім драматызмам і рамантыка-гераічным пафасам, самаадданай стойкасцю паўстаўшага на барацьбу разняволенага народа. Гэтым старонкам гісторыі прысвячаюць свае карціны Г. Бржазоўскі («Раззбраенне насельніцтвам белапольскага атрада», 1938), Л. Ран («Белапалякі гаспадараць», 1940), А. Кроль («Забастоўка грузчыкаў», 1940), С. Андруховіч («Арышт бальшавіцкіх агітатараў», 1940).

У названых работах, розных па асэнсаванню гістарычнай рэчаіснасці і мастацкай мове, паказана шырокая карціна бясчынстваў акупантаў на беларускай зямлі. Знешняя апавядальнасць, ілюстрацыйнасць гэтых работ быццам запраграміраваны аўтарамі ў саміх назвах твораў. Маладыя жывапісцы свае творчыя задумы вырашаюць галоўным чынам сюжэтным пераказам дзеяння і абмалёўкай абставін, застаючыся на

114. К. Касмачоў. У падпольнай друкарні. 1940. ДММ БССР

падступах да псіхалагічнай характарыстыкі і індывідуалізацыі мастацкага вобраза.

Сярод работ гэтай тэматыкі ўдалай псіхалагічнай распрацаванасцю вобразаў вылучаецца карціна «У падпольнай друкарні» (1940) маладога таленавітага жывапісца Канстанціна Міхайлавіча К а с м а ч о в а, выпускніка Віцебскага мастацкага тэхнікума. Праз глыбокую індывідуалізацыю і псіхалагічнае напружанне вобразаў трох падпольшчыкаў-друкароў мастак змог данесці цяжкую атмасферу крывавага рэжыму, раскрыць складаныя ўмовы, у якіх змагаліся патрыёты-бальшавікі з прыгнятальнікамі народа. Сюжэтнае дзеянне перадаецца амаль без знешняй апавядальнасці: у цёмнай шахце-падвале тры падпольшчыкі друкуюць лістоўкі. У іх унутранай напружанасці, гранічнай насцярожанасці і неадступнай рашучасці добра выяўлена адказнасць вялікай работы, якую вялі бальшавікі ў падполлі.

У вырашэнні складаных праблем творчасці К. Касмачову значна дапамог яго вопыт работы ў партрэтным жанры. Па сутнасці, псіхалагізм характарыстык друкароў-падпольшчыкаў заснаваны на майстэрстве мастака-партрэтыста.

Своеасаблівая арганізацыя колеравай гамы гэтага палатна сведчыла аб выключных каларыстычных здольнасцях жывапісца. Гэта тэматычнае палатно і па сённяшні дзень з'яўляецца паказчыкам вялікіх дасягненняў даваеннай тэматычнай карціны ў вырашэнні складаных праблем псіхалагічнай распрацоўкі мастацкага вобраза. Адабранае з дэкаднай экспазіцыі на Усесаюзную выстаўку «Нашы дасягненні», яно, як і карціна «Сустрэча з танкістамі» М. Манасзона, захавалася да нашых дзён.

Карціна «Раззбраенне карнілаўцаў. Гомель, 1917 г.» Паўла Нічыпаравіча Г а ў р ы л е н к і (1902—1961) прысвечана канкрэтнай гістарычнай падзеі — раззбраенню перапоўненых салдатамі карнілаўскіх чыгуначных эшалонаў у Гомелі, арганізаванаму Палескай арганізацыяй бальшавікоў. Узяцце чыгуначнага вузла Гомеля пад кантроль рэвалюцыйных мас прыпыніла пасылку контррэвалюцыйных сіл на Петраград. Мастак добра перадаў кіпенне ўзбуджанай стыхіі салдацкіх мас, ваганне і разгубленасць у радах карнілаўцаў, жывую атмасферу рэвалюцыйных дзён.

У самім метадзе работы над гэтым палатном былі закладзены яе плённыя вынікі. Зыходным у вырашэнні кампазіцыі паслужылі непасрэдныяназіранні аўтара — сведкі рэвалюцыйных падзей у Гомелі. Жывое ўспрыняцце з'яў, пакладзеных у аснову задумы, надало твору жыццёвую пераканаўчасць. У натуральнасці адлюстравання групак унутры агульнага масавага дзеяння, у пастаноўцы галоўных фігур добра выяўлены духоўны рух людской стыхіі, рэвалюцыйны пафас першых дзён Кастрычніка ў Беларусі. У разгорнутым сюжэтным апавяданні ясна чытаецца магутнасць бальшавіцкага слова праўды, пад уздзеяннем якога салдаты затрыманага карнілаўскага эшалона без супраціўлення кідаюць сваю баявую зброю.

У карціне добра перададзены псіхалагічны стан карнілаўцаў, якія па-рознаму рэагуюць на факт раззбраення. Хаатычнасці і неарганізаванасці, няўстойлівасці і супярэчлівасці іх руху проціпастаўлена цвёрдасць духу, дакладная арганізацыйная сіла невялікай, але згуртаванай групы салдат рэвалюцыі. У гэтай карціне П. Гаўрыленка паказаў сябе здольным рэжысёрам, які дакладнай арганізацыяй груп, рухам фігур выказаў галоўную ідэю твора — сілу рэвалюцыйнай ленінскай ідэі.

Гістарычным падзеям у Гомелі прысвячае сваю карціну «Выступленне Мануільскага ў Гомелі ў 1918 г.» А. Шаўчэнка. Агульны напружаны тон палатна як бы абвастрае рэаль-

ную сітуацыю, створаную наступленнем нямецкіх інтэрвентаў. Мастак добра перадаў уздзеянне гарачага слова надзвычайнага камісара заходніх абласцей Мануільскага на прысутных. У гэтай кампазіцыі А. Шаўчэнка працягваў развіваць лепшыя якасці станковага жывапісу, закладзеныя ў яго творчасці ў папярэднія гады.

Вялікім пачуццём гістарызму вылучаецца творчасць Хаіма Майсеевіча Л і ў ш ы ц а, жывапіснае мысленне якога сфарміравалася пад уздзеяннем І. І. Бродскага, яго настаўніка па Інстытуту жывапісу, скульптуры і архітэктуры Усерасійскай Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе (цяпер імя І. Я. Рэпіна). Яго фундаментальнае палатно «Выступленне Я. М. Свярдлова на 1-м Усебеларускім з'ездзе Саветаў» (1940), напісанае на аснове натурных эцюдаў, вылучалася дакладным малюнкам, стрыманым «прадметным» жывапісам і арыгінальным кампазіцыйным вырашэннем. Як і многія іншыя стваральнікі кампазіцый аб выступленнях дзяржаўных дзеячаў, Х. Ліўшыц бярэ пункт гледжання на праходзячыя ў зале падзеі з глыбіні сцэны, праз прэзідыум у глядзельную залу, але сюжэтнае дзеянне будуе на ўзаемасувязі цэнтральнага персанажа з дзеючымі асобамі. Такая структура кампазіцыі выяўляе ідэйнае адзінства і ўзмацняе ўражанне маналітнасці ўсіх прысутных.

У аснову карціны пакладзены знамянальны момант у гісторыі Беларусі — стварэнне дзяржаўнасці на 1-м Усебеларускім з'ездзе Саветаў, аб чым паведамляе Я. М. Свярдлоў.

На першым плане (у прэзідыуме з'езда) мастак паказвае прадстаўнікоў беларускага народа, у цэнтры — Я. М. Свярдлоў, на якім сканцэнтравана ўвага ўсіх прысутных. Адлюстраваннем яго ў народнай гушчы як бы сцвярджаецца непарыўная сувязь маладой Беларускай Рэспублікі з Савецкай Расіяй.

Размяшчэнне на першым плане прадстаўнікоў беларускага народа дало мастаку магчымасць стварыць паўнакроўныя вобразы людзей розных узростаў, прафесій і сацыяльных слаёў, выявіць своеасаблівасць іх характараў, унутраны стан кожнага ў знамянальны момант іх жыцця. Гэты тэматычны твор з'явіўся новай ступенню ў творчым развіцці мастака пасля яго дыпломнай работы «На ферме» (1938), якую ён потым распрацаваў у новым варыянце (1940). У новай шматфігурнай кампазіцыі мастак аднаўляе ўбачанае ім самім, мяркуючы, што такі падыход будзе садзейнічаць найлепшаму паказу праўды працоўнага жыцця калгаснай вёскі. Але адсутнасць «звышзадачы» адбілася на самой структуры кампазіцыі, якая ўяўляе сабой рад самастойных сцэнак. У цэнтры палатна група цялятніц слухае ўказанні заатэхніка. Яны адлюстраваны на цёмным фоне цаглянай сцяны ў сонечным святле, якое ліецца праз вокны. Злева, ля кармушкі адна з жанчын мітусіцца з упартым цялём, а другая зацягвае тужэй сваю хустку. У раскрытыя вароты фермы ўвальваецца статак цялят. Праз велізарны праём варот відаць залітая сонцам вуліца, па якой рухаецца сыты статак кароў.

У карціне «На ферме» вызначыліся асноўныя прынцыпы творчасці Х. Ліўшыца як мастака-бытапісальніка, дакументальнага апавядальніка, які адлюстроўвае бачную прадметнасць у яе сапраўднасці і матэрыяльнай пэўнасці. Паэтычнае пераўтварэнне рэчаіснасці, яе ідэйна-эстэтычнае абагульненне заставаліся часта цяжкавырашальнай праблемай у беларускім выяўленчым мастацтве.

Сучасная тэматыка аказалася пробным каменем мастацкага мыслення многіх беларускіх жывапісцаў. Выяўленне тыповых з'яў новага жыцця, пошукі адпаведнай формы іх увасаблення патрабавалі выключнай перакананасці майстроў жывапісу, здольнасці ісці па непратаптаных

сцежках. Спробы У. Хрусталёва ў гэтым напрамку абмежаваліся выбарам і агульнай паэтызацыяй новых з'яў культурнага жыцця рэспублікі ў карціне «Канцэрт лесасплаўшчыкаў на Дзвіне» (1940). Паэтычнасцю і прыўзнятасцю агульнага настрою адзначана карціна «Юныя дараванні» (1939) Г. Ізергіной.

Неабходна адзначыць, што ўсепаглынаючае захапленне гісторыка-рэвалюцыйнай тэматыкай некалькі адцягнула ўвагу мастакоў рэспублікі ад паказу сучаснасці. Тэма сучаснасці, асабліва сацыялістычнае будаўніцтва, заставалася менш за ўсё распрацаванай у тэматычным жывапісе. Людзей калгаснай вёскі мастакі адлюстроўвалі са старых пазіцый, у тых мастацкіх формах, якія скламіся ў сярэдзіне 30-х гадоў. Жанравая карціна не ўзнялася на новую ступень мастацкага ўвасаблення. Простай выяўленчасцю, ці, хутчэй, ілюстрацыйнасцю, характарызуюцца творы «Абед у калгасе» (1939) М. Даўгялы, «Пуск калгаснай электрастанцыі» С. Лі. Некалькі большай завершанасцю формы і значнасцю зместу вылучаецца кампазіцыя «На калгасным таку» (1940) П. Гаўрыленкі, паказаўшага зладжаную рытміку працоўнага працэсу. Творчасць У. Сухаверхава («Пагранічнікі», 1940) і М. Беляніцкага («Лыжны спорт у Чырвонай Арміі», 1940) не магла запоўніць сюжэтна-тэматычныя прабелы гэтага даволі шматграннага жанру. Зусім некранутымі засталіся жыццё і праца рабочага класа Беларусі. Ды і беларуская вёска ў самы драматычны перыяд сваёй гісторыі — усеагульнай калектывізацыі і кульмінацыі класавай барацьбы — не знайшла мастацкага адлюстравання. Бурны рэвалюцыйны этап ломкі старога ў эканоміцы і псіхалогіі селяніна даваў багацейшы матэрыял для стварэння эпічных твораў, напоўненых глыбокім драматызмам сацыяльных калізій, моцнымі характарамі. Малалікі і малады калектыў жывапісцаў рэспублікі аказаўся не ў стане ахапіць усе грані жыцця і дзейнасці савецкіх людзей. І ўсё ж зараджэнне, развіццё і станаўленне жанру беларускай тэматычнай карціны, заснаванай на вырашэнні грамадскіх праблем сучаснасці, зрабілі сваю справу. Да якіх бы тэм ні звярталіся жывапісцы — гістарычнага мінулага свайго народа, яго рэвалюцыйна-патрыятычнай барацьбы за сваё нацыянальнае і сацыяльнае вызваленне, перад імі заўсёды паўставала адна мэта: актывізаваць творчую энергію чалавека ў будаўніцтве новага жыцця, сцвярджаць гуманізм ва ўсіх сферах яго дзейнасці.

Пераўтвораная працай савецкіх людзей беларуская прырода ў творах жывапісцаў — майстроў **пейзажа** паўставала нібы ў новым абліччы. Да гэтага жанру звярталіся не толькі тыя мастакі, якія працавалі над тэматычнай карцінай, дзе пейзаж служыў толькі фонам для галоў-

115. В. Бялыніцкі-Біруля. Пачатак восені. 1933. ДММ БССР

116. В. Бялыніцкі-Біруля. Набегла хмара. 1937. ДММ БССР

нага дзеяння, але і тыя, што зрабілі пейзаж галоўнай мэтай для выяўлення сваіх думак і пачуццяў у мастацкіх вобразах.

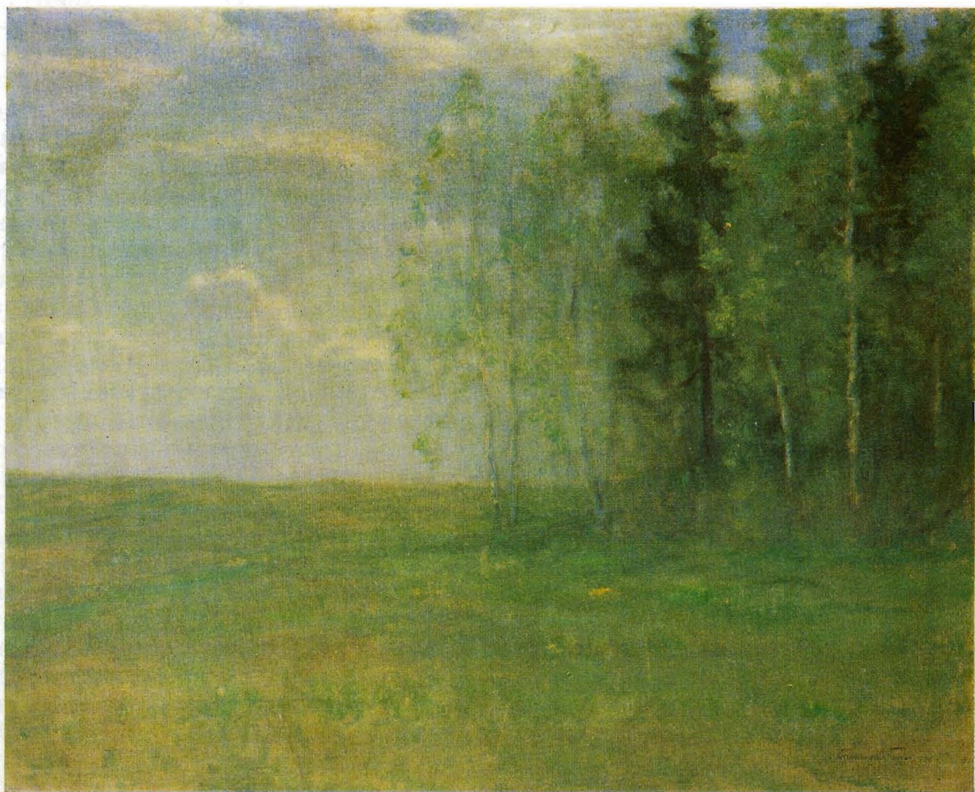
У пейзажах У. Кудрэвіча побач з улюбёнымі лірычнымі матывамі беларускіх палёў і лясоў з'яўляецца новая тэма — тэма, звязаная з працай чалавека. На аснове ўбачанага ім на рацэ Арэсе, дзе тады вяліся буйныя работы, ён піша пейзаж «Паглыбленне ракі Арэсы» (1932). Жывапісная палітра мастака становіцца больш насычанай, яркай. Ён шырэй, смялей і эмацыянальней, чым раней, акцэнтуе ўвагу на прыкметах новага. Пейзажы У. Кудрэвіча становяцца нібы жывапіснай гісторыяй Радзімы.

М. Дучыц, які раней пісаў толькі малахарактэрныя, інтымныя куточкі беларускай прыроды, пераходзіць да пейзажаў маштабнага плана. Так, ён стварае палатно «Вялікі гідраторф» (1939), дзе імкнецца апаэтызаваць прыроду і людзей працы.

Гомельскага мастака А. Шаўчэнку хвалюе тэма, звязаная з паказам беларускіх рэк. У адной з лепшых яго карцін — «Плытагоны» (1932) — прырода і чалавек паказаны ў непасрэдным адзінстве. Кампазіцыйным ладам і вобразнай перадачай характараў плытагонаў гэта палатно ўшчыльную прымыкае да тэматычнай карціны, хоць пейзажу ў ім адведзена галоўная роля.

Значны ўклад у развіццё жанру пейзажа ўнёс і гомельскі жывапісец Б. Звінагродскі. Яго шматлікія замалёўкі палескіх краявідаў, паўнавод-

117. В. Бялыніцкі-Біруля. Ранняя вясна. 1935. ДММ БССР



ных рэк, шырокіх зелянеючых палёў вельмі часта сустракаюцца на перадваенных мастацкіх выстаўках.

Побач з майстрамі старэйшага пакалення ў пейзажным жывапісе актыўна выступае і моладзь, якую прываблівацюць галоўным чынам тэмы, звязаныя з пераўтваральнай дзейнасцю савецкага чалавека. У гэтым плане працавалі С. Лі («Пуск калгаснай электрастанцыі», 1935), Г. Ізергіна («Калгас «Новы шлях», 1939) і шэраг іншых маладых мастакоў. Трэба, аднак, прызнаць, што гэты жанр яшчэ не набыў своеасаблівых нацыянальных рыс.

Развіццё беларускага партрэтнага жывапісу 30-х гадоў падпарадкоўвалася агульным заканамернасцям і асноўным працэсам, якія адбываліся ў новым, сацыялістычным грамадстве. Яго жыццёвая і эстэтычная сутнасць была прадвызначана савецкай рэчаіснасцю. Таму аб духоўным жыцці чалавека 30-х гадоў, яго знешнім абліччы, лепшых рысах яго характару мы даведваемся ў асноўным па партрэтах, у якіх адлюстроўвалася ўсё тое, чым жыла наша рэспубліка на гэтым цяжкім, але вельмі важным этапе сваёй гісторыі. Агульнасць гістарычных умоў у развіцці сацыялістычнага грамадства вызначыла значнае падабенства шляхоў развіцця беларускага, рускага і ўкраінскага партрэтнага жывапісу, аб чым сведчаць творы мастакоў

Ф. А. Мадорава, П. П. Канчалоўскага, П. К. Васільева, І. В. Ахрэмчыка, В. В. Волкава, Я. М. Кругера, Ю. М. Пэна і інш.

Пафас зацвярджэння новага грамадства прывёў да адлюстравання ў партрэце вобраза чалавека-калектывіста, неразрыўна звязанага з жыццём усёй краіны. Мастакі раскрывалі высокае грамадскае становішча выхадцаў з народа, новыя прафесіі, новыя погляды людзей, паказвалі тыя змены, што адбываліся ў знешнім абліччы чалавека, звязанага з новымі ўмовамі жыцця і працы. Вобраз працаўніка палёў, рабочага, воіна Чырвонай Арміі, народнага інтэлігента, дзеяча культуры займае вядучае месца ў творчасці мастакоў рэспублікі.

Як рэзультат першага знаёмства жывапісцаў з чалавекам новага тыпу з'явілася форма кампазіцыйнага партрэта, які па зместу набліжаецца да тэматычнай карціны, дзе падкрэсліваліся сацыяльнае становішча партрэтаванага, характар яго прафесіі, кола інтарэсаў.

Вядучае месца сярод партрэтыстаў рэспублікі ў 30-я гады належала В. Волкаву. Ён быў адным з нямногіх беларускіх мастакоў, у творчасці якіх грандыёзныя рэвалюцыйныя пераўтварэнні і гістарычныя падзеі знайшлі яркае адлюстраванне не толькі ў агульнай сітуацыі ці вобразах, але і ў псіхалогіі канкрэтнага чалавека. У «Партрэце пісьменніка З. Бядулі» (1934) мастаку ўдалося тонка перадаць пластычныя асаблівасці вобраза, шматграннасць характару, праніклівы позірк пісьменніка. У «Дзяўчынцы ў блакітным» (1933) звяртае на сябе ўвагу закончанасць партрэта. На палатне паказана дзяўчынка-падлетак у стракатай сукенцы з кнігай у руках. Усё тут проста і натуральна. Адчуваецца глыбокае веданне мастаком псіхалогіі падлетка, уменне перадаць дзіцячую непасрэднасць, энергію. Вельмі выразны партрэт па жывапісу.

Шэраг цікавых твораў належыць М. Філіповічу. У іх прыцягвае ўвагу не толькі яркая, дакладна раскрытая індывідуальнасць партрэтаваных, але і імкненне аўтара да абагульнення, выразнасці жывапіснай манеры. Творы М. Філіповіча вызначаюцца глыбокай змястоўнасцю. Мастак імкнецца паказаць не толькі знешнюю прывабнасць герояў, але і раскрыць своеасаблівасць іх характараў. Творчыя пошукі М. Філіповіча ярка выявіліся ў партрэтах «Беларуская сялянка» (1927), «Партрэт артыста Г. Ю. Грыгоніса» (1927), «Жанчына ў намітцы» (1928), «Беларуска» (1930). Вобразы партрэтаваных вызначаюцца дакладнай мадэліроўкай формы, каларыстычнай мяккасцю, завершанасцю. Вялікую цікавасць выклікае «Партрэт артыста Г. Ю. Грыгоніса». Артыст паўстае перад намі інтэлігентным і ў той жа час мужным, валявым чалавекам. У імняцяжка ўбачыць вясковага беларускага хлопца са светлым чубам, блакітнымі даверлівымі вачыма. Глыбокае пранікненне ў псіхалогію чалавека з'яўляецца найбольш каштоўнай якасцю партрэта.

З канца 20-х гадоў плённа працуе ў жанры партрэта І. В. Ахрэмчык. Сярод яго ранніх работ варта назваць партрэты Дз. М. Жураўлёва (1928), У. І. Галубка (1931), Ю. М. Пэна (1938). У «Партрэце Дз. М. Жураўлёва» прываблівае глыбокі рэалізм і кампазіцыйная завершанасць. Твар і постаць партрэтаванага быццам бы вылеплены і арганічна ўзаемазвязаны з паказанай побач кніжнай паліцай. Агульная каларыстычная цэласнасць жывапісу дасягаецца мяккасцю трактоўкі глыбокіх зеленаватых і серабрыстых тонаў. І. Ахрэмчык не імкнецца да наўмыснага абагульнення. Знаходзячыся пад уражаннем яркай індывідуальнасці партрэтаванага, ён падпарадкоўвае яе выяўленню ўсе выразныя сродкі. Вывучэнне натуры, работа над вобразам праходзілі быццам бы падспудна. І калі

мастак прыступіў да напісання партрэта, у яго было ўжо дакладнае ўяўленне аб вобразе, якое патрабавала толькі пэўных сродкаў выяўлення.

З канца 20-х — пачатку 30-х гадоў у мастацтве партрэта намячаецца шэраг новых сацыяльна-псіхалагічных праблем. Мастакі імкнуцца не толькі паказаць яркую індывідуальнасць партрэтаванага, але і даць яму грамадскую характарыстыку, высвеціць у вобразе рысы, найбольш сугучныя эпосе сацыяльных і культурных пераўтварэнняў. Многія палотны набылі значны сэнс іменна ў сілу сваёй сугучнасці з настроем думак сучаснікаў мастака. З'яўляюцца не толькі новыя вобразы, але і цэлыя тэматычныя раздзелы. Так, зусім новым відам у беларускім жывапісе стаў гістарычны партрэт, які атрымаў шырокае распаўсюджанне пачынаючы з сярэдзіны 20-х гадоў.

Яшчэ недастаткова разумеючы псіхалогію новага чалавека, жывапісцы раскрывалі агульнасць людзей пэўных катэгорый не столькі праз унутраны змест вобразаў, колькі з дапамогай характэрнага асяроддзя, аксесуараў, якія выяўлялі сацыяльнае становішча, кола інтарэсаў, прафесіі партрэтаваных. Найбольшае распаўсюджанне атрымала форма кампазіцыйнага партрэта. Аб гэтым сведчаць творы «Партрэт старшыні ЦВК БССР А. Р. Чарвякова» (1924) А. Бразера, «Кастусь Каліноўскі» (1925), «Партрэт У. І. Леніна» (1926) В. Волкава, «Партрэт героя грамадзянскай вайны Г. Дз. Гая» (1925), «Партрэт Георгія Дзімітрава» (1935) Я. Кругера і інш.

У 30-я гады ў Беларусь пасля заканчэння спецыяльных вучэбных устаноў у іншых рэспубліках на пастаянную работу вяртаюцца мастакі М. Л. Тарасікаў, М. І. Гусеў, Я. А. Зайцаў, А. Д. Шыбнёў, Ф. І. Дарашэвіч. Пасля заканчэння Віцебскага мастацкага тэхнікума ў другой палове 30-х гадоў плённа

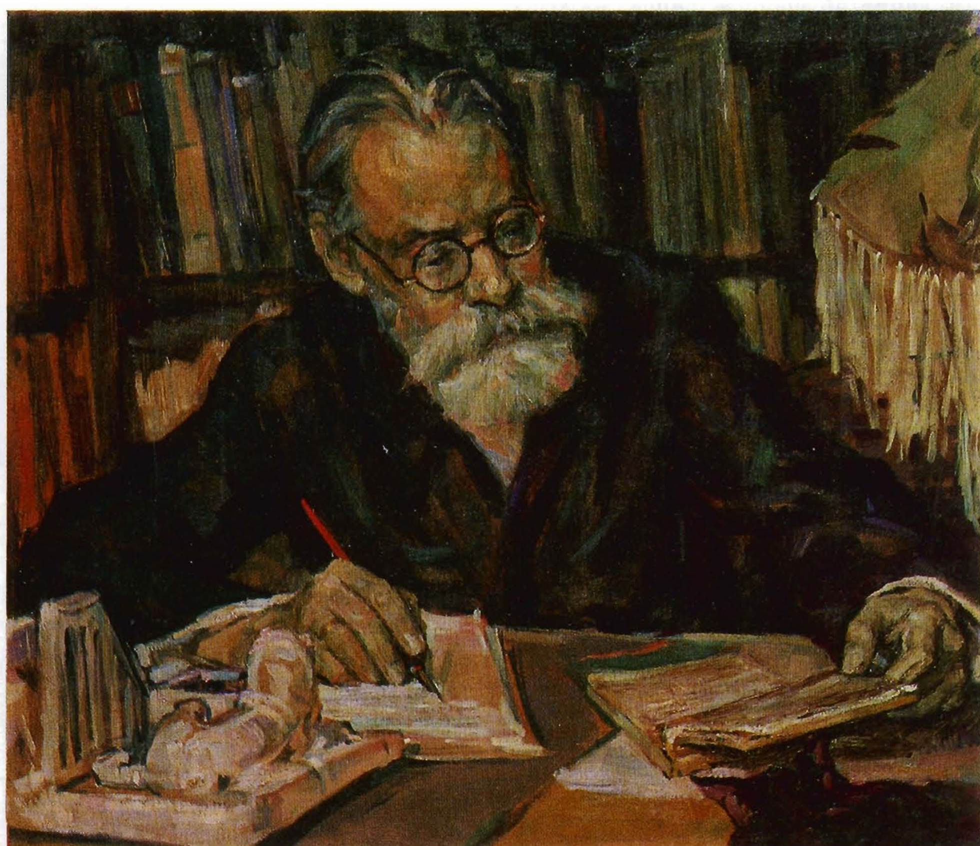
118. У. Руцай. Аўтапартрэт. 30-я гг. ДММ БССР

працуюць жывапісцы К. М. Касмачоў, У. П. Сухаверхаў, А. І. Кроль, М. І. Манасзон, П. Н. Гаўрыленка, У. М. Руцай і інш.

Зварот жывапісцаў да жанру групавога партрэта, які дазваляе больш шырока паказаць сувязь партрэтаванага з навакольным светам, сведчыў аб павышэнні мастацкага майстэрства, удасканаленні кампазіцыйнай выразнасці. Развіццё гэтага жанру ішло ў двух напрамках. Адна група мастакоў працягвала лінію дарэвалюцыйнага сямейнага партрэта, пачатую Ф. А. Тулавым і І. Т. Хруцкім, работы якіх вызначаюцца складанасцю кампазіцыі, цікавымі сюжэтнымі завязкамі. Другая імкнулася раскрыць у сваіх творах грамадскую значнасць савецкага чалавека, яго ўдзел у пераўтварэнні жыцця.

У «Сямейным партрэце» (1937) У. Руцая паказаны мастак, які піша партрэт жонкі з дзіцем. Найбольш выразна выпрацаваны вобраз самога мастака. Дзякуючы дакладнаму сілуэту ён добра чытаецца на фоне акна. У рашэнні вобраза маці з дзіцем наглядаецца нейкая раздробленасць, перагрузка дэталямі. У палатне адсутнічае ўнутраная ўзаемасувязь герояў.

119. М. Тарасікаў. Партрэт акадэміка М. М. Нікольскага. 1940. ДММ БССР



Большую цікавасць у плане пранікнення ў псіхалогію чалавека ўяўляюць партрэты Л. Я. Зевіна «Купанне сына» (1937) і «Сям'я. Лета» (1940). У палатне «Сям'я. Лета» сюжэтнае дзеянне адсутнічае. Усіх членаў сям'і аб'ядноўвае агульны душэўны стан — чаканне. Гарманічным, мяккім, цёплым аранжава-ружовым каларытам мастаку ўдалося перадаць агульнасць душэўнага стану партрэтаваных. Аднак вобразам Л. Зевіна не хапае глыбіні індывідуальных характарыстык.

Над стварэннем жывапісных партрэтаў у гэты перыяд побач з В. Волкавым, Я. Кругерам працавалі І. Ахрэмчык, Я. Зайцаў, Я. Ціхановіч, М. Тарасікаў і інш. Цікавы партрэт Георгія Дзімітрава, які выступае з трыбуны Лейпцыгскага працэсу, стварыў Я. Кругер. У энергічным руху ўсёй постаці, у выразе твару мастак перадаў глыбокую веру ў справядлівасць справы, за якую змагаўся Г. Дзімітраў, сілу яго абурэння і абвінавачання.

Асабліва плённа працаваў у 30-я гады І. Ахрэмчык. Ён стварыў серыю партрэтаў дзеячаў беларускай культуры: рэжысёра і акцёра, пісьменніка і тэатральнага дзеяча У. І. Галубка (1931), паэта А. І. Александровіча (1931), артыста А. К. Ільінскага

(1936), мастака Ю. М. Пэна (1938) і інш. У гэтых творах асноўную ўвагу мастак сканцэнтраваў на раскрыцці характараў. Ужо ў той перыяд вызначалася галоўная асаблівасць творчага метаду І. Ахрэмчыка ў падыходзе да стварэння партрэтаў. У іх крапаюць прастата, жыццёвая цеплыня характарыстык, каларыстычная цэласнасць і культура колеру. У «Партрэце У. І. Галубка» ўражвае непасрэднасць, шчырасць, паэтычная прыўзнятасць вобраза. Высокае майстэрства прадэманстраваў мастак у «Партрэце Ю. М. Пэна». Кампазіцыя палатна немнагаслоўная. У сканцэнтраваным позірку, выразе твару, у жэсце мастак падкрэсліў галоўнае — вялікую жыццёвую сілу, здольнасць да творчай работы старэйшага жывапісца.

Далейшае развіццё набывае жывапіснае дараванне М. Філіповіча. Калі ў партрэце «Стары беларус з люлькай» (1925) пры ўсёй выразнасці выканання адчуваецца яшчэ некаторы жывапісны і пластычны аскетызм, то ў палатне «Дзяўчына ў нацыянальным касцюме» (1930-я гг.) жывапіс набывае асобую значнасць і паўнаважкасць у характарыстыцы вобраза. Упэўнена, мякка, з ледзь улоўнымі танальнымі пераходамі напісаны твар і фігура дзяўчыны.

Унутранай актыўнасцю, кампазіцыйнай выразнасцю вызначаецца «Партрэт у белым» (1938) У. Руцая. Дзяўчына ў белым світэры і ў цёмнай спадніцы пададзена ў складаным руху. Быстры позірк на гледача выклікае адчуванне цеснага кантакту з наваколлем. У партрэце добра чытаецца прастора, паветранае асяроддзе. Жывапіснымі сродкамі перададзена энергічная пластыка рук, выразна вырашаны колерам аб'ём фігуры.

Важнае месца ў гісторыі беларускага партрэта 30-х гадоў займаюць творы М. Л. Тарасікава. Лепшыя з іх — «Жаночы партрэт», «Партрэт лесніка» (1937), «Партрэт акадэміка М. М. Нікольскага», «Камсамолка».

У «Партрэце акадэміка М. М. Нікольскага» мастак адлюстраваў рысы, уласцівыя чалавеку нашай эпохі. Духоўная велічнасць паказана ў напружанай рабоце думкі. Адарваўшыся ад чытання старой кнігі, ён сканцэнтравана разглядае нейкія запісы. Правая рука з алоўкам чакальна замерла на паперы. Высакароднасць знешняга аблічча вучонага падкрэслівае халодны стрыманы каларыт, які спалучае лілова-шэрыя і бела-зялёныя тоны. Па словах самога мастака, у гэтым вобразе ён імкнуўся ў першую чаргу паказаць грамадскіх дзеячаў свайго часу, перадавых людзей сацыялістычнага грамадства.

120. М. Тарасікаў. Камсамолка. 1937. ДММ БССР

Лепшыя рысы моладзі 30-х гадоў М. Тарасікаў раскрыў у партрэце «Камсамолка». Уважлівы і даверлівы позірк надае вобразу натуральнасць і прастату. У ім — дапытлівасць,

жыццярадаснасць і мэтанакіраванасць, уласцівыя шчаслівай пары юнацтва. Майстэрскі напісана галава дзяўчыны. Апранутая ў простую чырвоную кофтачку з круглым каўняром, з каротка падстрыжанымі валасамі, прычэсанымі на прамы прабор, камсамолка прываблівае шчырасцю і чысцінёй. Яна летуценная і паэтычная. Халодны сіне-зялёны фон, напісаны асобнымі, быццам мазаіка, мазкамі, празрыстыя рэфлексы на юным твары ажыўляюць яго святлоценявымі кантрастамі і падкрэсліваюць свежасць і чысціню. Сакавіты жывапіс і свабодная манера пісьма дазваляюць аднесці гэта палатно да лепшых даваенных партрэтаў.

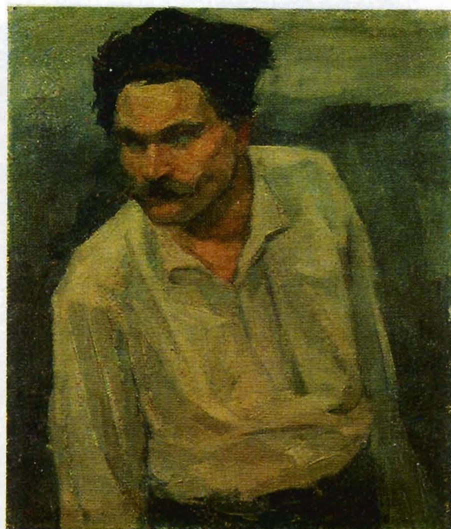
У другой палове 30-х гадоў у жанры партрэта працуюць Я. Ціхановіч («Партрэт лётчыка», 1935), Я. Зайцаў («Чапаеў» — партрэтны эцюд да карціны «Чапаеў», 1937), А. Шаўчэнка («Партрэт піянера Сямёнава», 1938), М. Гусеў («Партрэт Якуба Коласа», 1937), П. Явіч («Партрэт дзяўчыны», 1940) і інш.

У «Партрэце лётчыка» Я. Ціхановіч перадаў напружаны ўнутраны стан героя. Валявы сканцэнтраваны позірк, мэтанакіраванасць гавораць аб моцным характары лётчыка, сабранасці і рашучасці.

У партрэце легендарнага героя грамадзянскай вайны В. І. Чапаева, створаным Я. Зайцавым, упершыню з асаблівай глыбінёй і мастацкай выразнасцю адлюстраваны вобраз выдатнага палкаводца, народжанага гераічнай барацьбой за зацвярджэнне сацыялізма ў нашай краіне. У характары Чапаева мастак перадаў унутранае гарэнне, смеласць і рашучасць, волю да перамогі. Партрэт напісаны ў шырокай, свабоднай манеры, але гэта не пашкодзіла мастаку стварыць гранічна праўдзівы, псіхалагічна ёмісты вобраз героя грамадзянскай вайны.

Мастак Р. Семашкевіч стварыў шэраг партрэтаў сучаснікаў, сярод якіх варта назваць «Партрэт паэта В. Таўлая» (1932), партрэты М. Лынькова, А. Александровіча, Я. Коласа (1930-я гг.) і інш. Захавалася толькі адна работа Семашкевіча — «Партрэт В. Таўлая». У ёй выявіліся каштоўныя якасці мастака: уменне падмячаць знешнюю своеасаблівасць мадэлі, тэмпераментнасць пісьма, эмацыянальнасць. Партрэт напісаны пластычна выразна, вялікімі насычанымі па колеру плоскасцямі.

121. Я. Зайцаў. Чапаеў. Эцюд да карціны. 1937. ДММ БССР



Значнае месца ў беларускім жывапісе 30-х гадоў займае вобраз У. І. Леніна. Яшчэ ў 20-я гады да яго ўвасаблення звярталіся В. Волкаў, Ю. Пэн, Я. Кругер і інш.

Вобраз У. І. Леніна ў тэматычнай карціне сустракаем у творах В. Волкава — «Выступленне Я. М. Свярдлова на гістарычным пасяджэнні ЦК партыі бальшавікоў 10 кастрычніка 1917 года», «Ленін у Кастрычніку», Ю. Пэна — «Ленін і рэвалюцыя», М. Тарасікава — «Ленін на фоне Крамлёўскай сцяны». Усе гэтыя палотны загінулі ў гады Вялікай Айчыннай вайны.

У 30-я гады з'явіўся шэраг партрэтаў, у якіх услаўляліся не існуючыя заслугі Сталіна. Падкрэсленая велічнасць, параднасць, манументальнасць вобраза, аднастайнасць кампазіцый, імкненне да ўпрыгажэнства і натуралістычнай адлюстраванасці надавалі гэтым работам саладжавасць, афіцыёзнасць і казёншчыну, што ператварала «мастацтва ў прыладу ідэалогіі, у чысцейшай вады дэмагогію». Гэтыя работы былі надзвычай далёкімі ад жыцця, з надуманым зместам, аднак афіцыйна выдаваліся за дасягненне савецкага мастацтва. Культ асобы Сталіна з'явіўся тормазам, што замарудзіў развіццё мастацтва рэспублікі, якая ў цяжкі, супярэчлівы перыяд імкнулася захаваць нацыянальныя каштоўнасці, захаваць сваю культуру.

У перыяд з 1917 па 1940 г. партрэт у беларускім выяўленчым мастацтве іграў ледзь не вядучую ролю ў адлюстраванні ідэалаў сучаснасці. Ён паказаў значэнне ў новым грамадстве простага чалавека, яго прыгажосць, сілу, зацвярджаючы яго як гаспадара жыцця і як галоўнага героя мастацтва. Пашырыліся тэматычныя рамкі партрэта. Мастакі сталі пераходзіць ад апісальнага партрэта-рэпартажу да больш вобразнага рашэння. Жывапісны бок твораў к канцу разглядаемага перыяду ў характарыстыцы чалавека набыў большае значэнне.

Важныя задачы стаялі перад мастацтвам Беларусі ў 40-я гады. Вераломны напад гітлераўскай Германіі на Савецкі Саюз не дазволіў іх ажыццяўленне. Пачаліся гады мужнай, гераічнай барацьбы савецкага народа супраць варожага нашэсця.

* * *

Вядома, што ў мастацка-культурнай спадчыне беларускага народа **манументальны** жывапіс займае вялікае месца, але, як адзначаў М. Шчакаціхін, «развіццё сярэдневяковых форм прыпынілася ў канцы XVIII ст., мінулая традыцыя абарвалася, а новая доўгі час не прыходзіць ёй на змену» [5]. І толькі з першых гадоў Савецкай улады, з таго часу, калі У. І. Ленін выклаў наркому асветы А. В. Луначарскаму свой план манументальнай прапаганды, пачынаецца сапраўднае адраджэнне гэтага віду мастацтва ў рэспубліцы.

У 1919 г. пры Наркамасветы Літоўска-Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспубліцы [6] ствараецца аддзел выяўленчага мастацтва, які распрацоўваў мерапрыемствы па ажыццяўленню ленінскага плана манументальнай прапаганды. Ён кіраваў дзейнасцю мастацкіх арганізацый, ажыццяўляў кантроль за мастацкім афармленнем грамадскіх будынкаў і г. д. Асноўнай мэтай аддзела было наладжванне агітацыйнай і прапагандысцкай дзейнасці сродкамі мастацтва сярод войск Чырвонай Арміі (афармленне армейскіх клубаў, казарм, тэатраў палітаддзела і г. д.) і наогул мастацкага жыцця ў рэспубліцы. Прадугледжвалася не толькі стварэнне на асобных грамадскіх будынках, агітпараходах, агітцягніках тэматычных манументальных пано і роспісаў, але і заснаванне ў рэспубліцы спецыяльнай мастацка-камунальнай майстэрні.

Ахопленыя парывам рэвалюцыйных ідэй і сацыяльна-палітычных пераўтварэнняў у краіне мастакі розных творчых напрамкаў імкнуліся знайсці ў манументальных формах выразны мастацкі вобраз, сугучны гістарычнай эпосе. Але змест манументальных пано і іх сувязь з архітэктурна-прасторавым асяроддзем плошчаў і вуліц не заўсёды былі ўда-

---

[5] Шчакаціхін М. Сучаснае мастацтва Беларусі // Полымя. 1926. № 6. С. 131.

[6] Літоўска-Беларуская Савецкая Рэспубліка існавала з лютага па ліпень 1919 г., сталіца Вільна, з красавіка — Мінск.

лымі. У пэўнай ступені гэта тлумачылася адсутнасцю вопыту практычнай дзейнасці ў новай галіне мастацтва, слабай матэрыяльнай базай і г. д. Работа над першымі манументальнымі пано з'явілася своеасаблівай творчай лабараторыяй, дзе закладваліся асновы савецкага манументальнага жывапісу.

Спрыяльныя ўмовы для работы (напрыклад, у параўнанні з Мінскам, які быў часова акупіраваны белапалякамі) скаліся ў Віцебску, дзе актыўна развівалася агітацыйна-масавае і манументальнае мастацтва. У горадзе працавала шмат мастакоў розных творчых напрамкаў. У 1918—1919 гг. афармленне Віцебска ажыццяўлялася пад кіраўніцтвам М. Шагала, вобразны і каляровы характар работ якога канструяваўся на арганізацыі фантастычнай прасторы з элементамі прымітыву.

Да нашага часу захаваліся унікальныя кадры кінахронікі тых святочных дзён — афармленне Віцебска да першай гадавіны Кастрычніка. Аўтары вялікіх дэкаратыўных пано мелі на мэце надаць гораду новы «рэвалюцыйны выгляд» за кошт «парушэння» архітэктуры горада. «Калі жыхары Віцебска прачнуліся 7 кастрычніка 1919 года... будынак сабора на цэнтральнай плошчы горада быў зацягнуты вялізнымі размаляванымі палотнішчамі: доўгабародыя старыя на ярка-зялёных у яблычках конях накіраваліся ў неба...» Як тлумачыў сам аўтар, «ачышчальная віхура рэвалюцыі змяла ўсе перашкоды... А коні — гэта чалавечая мара: маладая і зялёная, як квітнеючы сад, зялёная, як маладая надзея» [7]. У пано «Мір хацінам, вайна палацам» М. Шагал у незвычайнай форме паказаў працоўнага чалавека з палацікам у руках, што павінна было сімвалізаваць перамогу рэвалюцыі, крушэнне старога свету. Незвычайнасць кампазіцыі адразу спыняла ўвагу, аднак сама ідэя, увасобленая ў такой форме, не была зразумелай асноўнай масе народа, як не былі зразумелыя і астатнія работы аўтара 1919 г. Загадкавыя, «мудроныя» ідэі М. Шагала, увасобленыя ў манументальных дэкаратыўных пано, не маглі перадаць абуджэння новай Расіі, рэвалюцыйнага настрою, а ўносілі толькі стракатасць і асабістую надуманасць сімвалаў у агульны святочны лад афармлення горада. Такое «самавыказванне» не было зразумелым гледачу, як і іншыя надуманыя сімвалы, якія ўбачыў аўтар, ідэалізуючы местачковы побыт яўрэйскай беднаты (напрыклад, козы — сімвал адыходзячага старога яўрэйскага побыту і г. д.). Скульптар М. Керзін, які прыехаў у Віцебск у 1923 г., яшчэ застаў рэшткі роспісаў М. Шагала і яго вучняў на вонкавых сценах дамоў, выкананых да святкавання гадавіны Кастрычніка. На іх звычайна быў адлюстраваны лунаючы ў паветры над выгінастым бясконцым парканам стары яўрэй з доўгай барадой ці асобныя постаці яўрэяў. Цені напісаны звычайна ярка-зялёнай фарбай, прасвятленні — жоўтай вохрай. Гэта павінна было азначаць выхад яўрэяў з «рысы аседласці» і адыходзячы яўрэйскі быт [8].

Пачынаючы з 1920 г. у манументальна-дэкаратыўным мастацтве Віцебска пераважаюць супрэматычныя роспісы К. Малевіча і членаў арганізаванага ім аб'яднання «Сцвярджальнікі новага мастацтва». Перанос прынцыпаў супрэматычнага мастацтва ў манументальна-дэкаратыўнае і агітацыйна-масавае тлумачыўся неперспектыўнасцю развіцця яго асноўных прынцыпаў у станковым жывапісе (вядомы «Чорны квадрат»). Упершыню К. Малевіч выкарыстаў іх у афармленні г. Масквы да 1 мая 1918 г., а пры афармленні Віцебска

[7] Искусство. 1964. № 10. С. 69—71.

[8] Літ. і мастацтва. 1937. 31 кастр. С. 4.

ён ужо ўводзіць «Чырвоны квадрат», што, на думку мастака, павінна было сімвалізаваць «сусветную рэвалюцыю мастацтваў». Да нашых дзён у архівах захаваліся некаторыя эскізы святочнага афармлення будынкаў, трамваяў у Віцебску, дзе супрэматычныя сімвалы спалучаліся з тэкстамі, заклікамі і г. д.

Аддаючы належнае яскравасці, дынаміцы колераў і тэкстаў святочных пано, нельга не адзначыць іх неадпаведнасць асноўнай задачы манументальнага мастацтва — імкненне толькі абстрактна-сімвалічнымі сродкамі ўздзейнічаць на гледача. А тут у першую чаргу быў патрэбны яркі вобразна-выяўленчы змест. Варта падкрэсліць, што гэта канцэпцыя ў творчасці членаў групы «Сцвярджальнікі новага мастацтва» прывяла іх да адмовы ад манументальнага жывапісу ў афармленні архітэктурных збудаванняў — ён быў заменены дэкаратыўнымі каляровымі сімваламі, подпісамі, заклікамі і г. д. Па словах К. Малевіча, «семафоры ў сусвет» павінны былі азначаць перамогу абсалютнага жывапісу над ілюзорным адлюстраваннем рэчаіснасці.

Як згадвае М. Керзін, «Малевіч адмаўляў жывапіс, лічачы яго з'явай аджыўшай. Прадметам паказу былі квадрат, які сімвалізуе сусвет, круг — рух зямлі, трохвугольнік — бога, падоўжныя чатырохвугольнікі (супрэмы) — узаемадзеянне сіл. Асноўнымі фарбамі былі чорная і белая. Чорная азначала злы пачатак, белая — добры. Зрэдку дапускаліся іншыя фарбы. З іх кожная мела сваё значэнне» [9].

Дэкаратыўна-манументальныя пано агітацыйна-масавага зместу атрымалі пашырэнне не толькі ў Віцебску, але і па ўсёй губерні і за яе межамі. Напрыклад, да другой гадавіны Кастрычніка ў Лепелі на плошчы быў устаноўлены манументальны партрэт У. І. Леніна, намаляваны на фанеры, па эскізах мастака М. Нікалаенкі размаляваны парталы тэатраў у Лепелі, Бешанковічах і Чашніках. На мастацкае афармленне г. Оршы ў 1918 г. было адпушчана 3 тыс. рублёў.

Значныя маштабы развіцця манументальнага мастацтва ў Віцебску, безумоўна, не маглі не зрабіць пэўнага ўплыву на пашырэнне яго ў іншых гарадах рэспублікі, у тым ліку ў Мінску і Гомелі. Для стварэння манументальных пано ў Мінску пры аддзеле выяўленчых мастацтваў Наркамасветы была заснавана спецыяльная майстэрня. Пры падрыхтоўцы да святкавання дня Чырвонай Арміі ў 1919 г. была зацверджана мастацкая камісія, якая імкнулася пры дапамозе дэкаратыўных пано змяняць архітэктурнае аблічча будынкаў.

Калі ў Мінску дэкаратыўныя манументальныя пано яўна саступалі манументальнай скульптуры, то ў Гомелі пры святкаванні другой гадавіны Кастрычніка галоўная роля адводзілася іменна манументальным пано, якіх планавалася зрабіць дваццаць штук [10]. Відаць, гэтаму паспрыялі тыя абставіны, што тут было значна больш мастацкіх сіл. Напрыклад, у секцыі выяўленчага мастацтва пададдзела мастацтва губнарасветы налічвалася семнаццаць мастакоў. Працавалі яны ў мастацка-плакатнай майстэрні, у дэкаратыўнай і гарадской жывапіснай майстэрні «Арцель», дзе не толькі малявалі для фасадаў грамадскіх будынкаў горада, але і актыўна ўдзельнічалі ў роспісе агітпараходаў, агітцягнікоў, якія накіроўваліся ў розныя куткі Гомельскай губерні.

Значную ролю ў фарміраванні беларускага манументальнага жывапісу, як і ўсяго выяўленчага мастацтва рэспублікі, адыграла дзейнасць Віцебскага мастацкага тэхнікума, у

[9] Літ. і мастацтва. 1937. 31 кастр. С. 4.

[10] Путь Советов. 1919, 25 окт.

якім выкладалі М. Керзін, В. Волкаў, М. Лебедзева, М. Эндэ. У сваёй педагагічнай дзейнасці яны абапіраліся на вялікія традыцыі рэалістычнага мастацтва. Напрыклад, пра дзейнасць М. Керзіна і В. Волкава ў галіне манументальнага дэкаратыўнага жывапісу сведчыць іх удзел у святочным афармленні Петраграда ў 1918 г. М. Керзін з'яўляецца аўтарам пано «Праметэй» [11], В. Волкаву належаць пано «Хто не з намі — той супраць нас», «Урачыстасць рабочага», «Лепш смерць, чым няволя», «Навука і мастацтва вянчаюць сацыялізм», «Узяцце Зімняга. 25 кастрычніка». Па эскізах можна ўявіць не толькі выяўленчыя асаблівасці гэтых твораў, але і прынцыпы дэкарыравання будынкаў у той час. М. Лебедзева ў складзе камісіі па ахове помнікаў праводзіла расчыстку насценных фрэсак у Пятніцкай і Барысаглебскай цэрквах у Полацку, фатаграфавала і рабіла замалёўкі з натуры. Гарманічныя суадносіны колераў палітры старажытных фрэсак яна пазней творча выкарыстала ў арнаментальных роспісах Дома ўрада ў Мінску (1934—1936). Мастак Х. Даркевіч у 1930—1931 гг. зрабіў невялікія роспісы ў тэхніцы фрэскі ў будынку вакзала на станцыі Сіроціна Віцебскай вобласці. М. Лебедзева і іншыя мастакі вывучалі старажытныя беларускія фрэскі не дзеля механічнага перанясення іх прыёмаў і форм, «але з мэтай, каб уважлівае знаёмства з гэтымі формамі і поўная свядомасць у нашым мастацкім мінулым з'явіліся тым цвёрдым грунтам, з якога правамерна і арганічна здолеў бы вырасці наш сучасны нацыянальны стыль не як нешта штучна надуманае і прымусова праведзенае ў жыццё, але як нейкі лагічны вывад з нашай мастацкай гісторыі, як адзін з этапаў у развіцці нашай мастацкай культуры — этап няўхільны ў новых спагадных умовах нашага палітычнага і грамадзянскага жыцця» [12].

Цесная сувязь выкладчыкаў Віцебскага мастацкага тэхнікума з Інстытутам беларускай культуры, сумеснае вывучэнне традыцый беларускага манументальнага жывапісу абумовілі першы крок у практычнай дзейнасці педагогаў і навучэнцаў тэхнікума — афармленне віцебскага кінатэатра «Мастацкі» (1924).

У фае кінатэатра роспісам былі запоўнены тры сцяны. На левай паказана група вясковых дзяўчат і хлопцаў, якія вяртаюцца з работы ў полі (пра гэта сведчаць граблі, косы і г. д.), на правай — рабочыя на фоне заводаў і фабрык. Роспіс на сярэдняй сцяне быў прысвечаны адпачынку людзей і аб'ядноўваў кампазіцыйна левую і правую сцены. У адзінстве з беларускім традыцыйным арнаментам былі выкарыстаны элементы савецкай геральдыкі — серп і молат на аранжавым і зялёным фоне.

Роспіс залы кінатэатра складаўся з некалькіх кампазіцыйных частак, у кожнай змяшчалася па адной фігуры — рабочы, сялянка, Праметэй і інш. Безумоўна, цяпер цяжка меркаваць, наколькі арганічна быў звязаны гэты роспіс з інтэр'ерам будынка. Тагачасная прэса адзначала, што «праца калектыву пад кіраўніцтвам Волкава, Эндэ, Керзіна прароблена надзвычай вялікая ў страшна цяжкіх матэрыяльных умовах» [13].

Пачатак 30-х гадоў у культурным жыцці рэспублікі адзначаны ўздымам не толькі ў галіне літаратуры, тэатра, музыкі, але і манументальна-дэкаратыўнага жывапісу. Беларускія мастакі ў ліку першых у краіне сталі на шлях стварэння ансамбля — распрацоўкі ўзаемасувязей архітэктуры,

[11] Архіў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе, ф. 36, воп. 1, адз. зах. 1. С. 5.

[12] Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва да 10-гадовага юбілею Кастрычніка // Полымя. 1927. № 7. С. 191.

[13] Сав. Беларусь. 1924. 25 кастр.

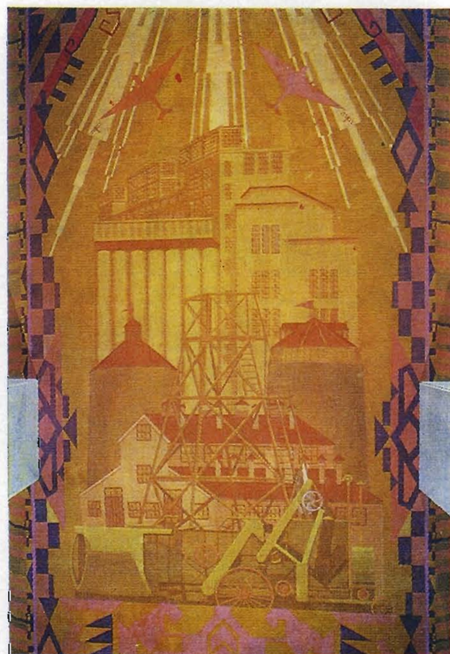
122. *М. Лебедзева, І. Фрэнк. «Індустрыялізацыя СССР». Манументальна-дэкаратыўны роспіс у Доме ўрада БССР. 1936*

скульптуры і манументальна-дэкаратыўнага жывапісу. Гэтыя ідэі былі ўвасоблены пры афармленні Першай Усебеларускай выстаўкі сельскай гаспадаркі і прамысловасці (1930). З'яўляюцца насценныя пано В. Волкава «Індустрыялізацыя СССР» і «Калектывізацыя СССР» у інтэр'еры пагранічнай станцыі Негарэлае (1930—1932). Роспіс быў выкананы алейнымі фарбамі на двух велізарных палотнах (плошча кожнага 30 кв. м), наглуха ўстаўленых у сцяну.

Трэба адзначыць, што такі прыём выканання роспісу ў драўляных памяшканнях меў шырокае распаўсюджанне ў культавых пабудовах Заходняй Русі. Роспісы рабіліся на палотнах, якія затым прыклейваліся да сцен. Так, напрыклад, была распісана Троіцкая царква Маркава манастыра ў Віцебску (XVII ст.). У 1937 г. вядомы савецкі манументаліст Я. Лансерэ распісаў такім спосабам плафон рэстараннай залы гасцініцы «Масква». Памеры плафона былі перанесены на дзесяць асобных нацягнутых на падрамнікі палотнаў, якія пасля заканчэння работ здымаліся з падрамнікаў і мацаваліся спецыяльным клеем да столі.

Пано «Індустрыялізацыя СССР» («Днепрабуд») уласціва строга прадуманая і рытмічна пабудаваная кампазіцыя. Уражанне дынамікі будаўніцтва ўзмацняецца дыяганальна перасечанымі лініямі, што вядуць у глыбіню выявы. Той жа кампазіцыйны прыём выкарыстаны і ў другой рабоце — «Калектывізацыя СССР» («Малацьба ў калгасе»). Нягледзячы на тое што манера кампазіцыйнага і мастацкага выканання аўтара заснавана на акадэмічнай школе станковага жывапісу, у гэтых роспісах яму ўдалося дасягнуць значнага абагульнення і тэматычнага матэрыялу, і мастацкай формы, знайсці цікавую кампазіцыю, з прычыны чаго змест пано ўспрымаецца з першага погляду. Па сваіх мастацкіх прынцыпах, выкарыстанню выяўленчых сродкаў роспісы В. Волкава сугучны харкаўскім роспісам Е. Лансерэ, эскізам Н. Качаргіна і А. Любімава ў сочынскім санаторыі. Яны ўзнімалі беларускі манументальны жывапіс да рашэння значных сацыяльна-палітычных тэм.

123. М. Лебедзева, І. Фрэнк. «Індустрыялізацыя СССР». Манументальна-дэкаратыўны роспіс у Доме ўрада БССР. 1936. Фрагмент



Важную ролю ў далейшым развіцці беларускага савецкага манументальнага жывапісу адыгралі пастанова ЦК ВКП(б) ад 23 красавіка 1932 г. «Аб перабудове літаратурна-мастацкіх арганізацый», рашэнні снежаньскага (1933 г.) Пленума ЦК КП(б)Б, якія вызначылі шляхі яго далейшага развіцця, нацыянальна-культурнага будаўніцтва, асабліва падкрэсліўшы неабходнасць далейшага пашырэння сувязей беларускай

культуры з культурамі братніх народаў.

Творчым вопытам у галіне манументальнага жывапісу ахвотна дзяліліся з беларускімі калегамі мастакі з РСФСР і іншых рэспублік, часта самі ўдзельнічалі ў афармленні будынкаў. Значнасцю манументальных вобразаў, дакладным кампазіцыйным рытмам вызначаліся пано А. Дайнекі «Крос» і «Фізкультурны парад», выкананыя для гімнастычнай залы Дома Чырвонай Арміі ў Мінску. Здымак адной з гэтых работ сведчыць, што пано А. Дайнекі добра ўвязваліся з агульным стылем спартыўнай залы.

Творчай удачай трэба лічыць манументальна-дэкаратыўныя роспісы мастакоў М. Лебедзевай і І. Фрэнка ў Доме ўрада (кіраўнік І. Бродскі). Іх жывапісныя кампазіцыі адлюстроўваюць тэхнічны прагрэс у нашай краіне за гады першых пяцігодак. Адчуванне ўзнёсласці, святочнасці выклікаюць суадносіны колераў у гэтых роспісах. Несумненнай творчай удачай мастакоў М. Лебедзевай і І. Фрэнка можна лічыць агульнае кампазіцыйнае і колеравае рашэнне насценнага роспісу ў фае залы пасяджэнняў «Індустрыялізацыя СССР».

У стрыманай гаме выкананы М. Лебедзевай дэкаратыўны арнамент у інтэр'ерах кулуарных памяшканняў, дзе лаканізм сіняга колеру васількоў нагадвае старажытны «галубец». Аўтар арганічна ўвяла ў канву дэкаратыўнага арнаменту элементы савецкай геральдыкі — чырвоную зорку, серп і молат.

Вялікая праца мастакоў, якія супрацоўнічалі разам з вядучымі скульптарамі і аўтарам праекта будынка І. Лангбардам, з'явілася першым прыкладам канструктыўнага ўдзелу жывапісцаў у архітэктурна-мастацкім афармленні будынка.

Практычная дзейнасць беларускіх мастакоў у галіне манументальнага жывапісу ў канцы 30-х гадоў набывае большую мэтанакіраванасць і асэнсаванасць у рашэнні праблемы ўзаемасувязей розных відаў мастацтва.

Роспіс фрыза «Грамадзянская вайна ў Беларусі» (1939) у інтэр'еры беларускага павільёна на Усесаюзнай сельскагаспадарчай выстаўцы ў Маскве В. Волкаў выканаў у тэхніцы грызайль. Шматфігурнай тэматычнай кампазіцыі былі ўласцівы завершаная кампазіцыйная пабудова, ліней-

124. М. Лебедзева, І. Фрэнк. «Індустрыялізацыя СССР». Манументальна-дэкаратыўны роспіс у Доме ўрада БССР. 1936. Фрагмент

насць і манахромнасць з захаваннем прынцыпаў класічнага скульптурнага барэльефа. Нягледзячы на тое што фігуры людзей былі паказаны рэалістычна і выяўлены святлаценем, тым не менш яны не абцяжарвалі сцяну, не выглядалі чужароднымі, пакладзенымі на яе выявамі, а складалі адзінае цэлае з архітэктурай інтэр'ера. Фрыз арганічна завяршаў сцяну галоўнай залы і добра чытаўся на адлегласці ў агульнай кампазіцыі афармлення.

У 1941 г. у фае тэатра оперы і балета БССР калектыў беларускіх мастакоў стварыў манументальна-дэкаратыўныя роспісы, якія ўзнаўлялі сцэны з рэпертуару тэатра. На спецыяльна прыгатаваным ляўкасе ў невялікіх нішах былі выкананы кампазіцыі «Барыс Гадуноў», «Іван Сусанін» І. А. Давідовіча, «Кармэн», «Севільскі цырульнік» Я. Зайцава, «Русалка», «Міхась Падгорны» М. Тарасікава, «Князь Ігар», «Салавей» Я. Ціхановіча, «Руслан і Людміла», «Залаты пеўнік» М. Манасзона. Мастакі імкнуліся надаць творам агульную колеравую гаму, каб жывапісныя кампазіцыі не вырываліся з інтэр'ера фае. Гэта быў крок наперад у асэнсаванні пытанняў узаемасувязі жывапісу і архітэктуры, нягледзячы на асобныя пралікі ў кампазіцыйна-вобразным вырашэнні. Тое ж самае можна сказаць і пра работу І. Давідовіча і Я. Ціхановіча «Свята ў калгасе», выкананую для інтэр'ера павільёна БССР на ВСГВ (1940), Г. Рублёва і А. Ганчарова «Чапаеў» (1940) — для інтэр'ера Дома Чырвонай Арміі ў Мінску, М. Тарасікава «Лыжнікі» (1941) — для інтэр'ера кінатэатра ў Мінску.

Працэс зараджэння і фарміравання новага віду мастацтва ў даваенны перыяд адзначаны паступовым развіццём. Больш разнастайнай становіцца палітра выяўленчых сродкаў, практычнае рашэнне набывае праблема ўзаемасувязі манументальнага жывапісу і асяроддзя, занатоўваецца багаты вопыт вядомых савецкіх мастакоў-манументалістаў у гэтай галіне выяўленчага мастацтва.

ТЭАТРАЛЬНА-ДЭКАРАЦЫЙНАЕ МАСТАЦТВА

Станаўленне рэалістычнага напрамку ў беларускім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве 30-х гадоў праходзіць у творчым спаборніцтве, а часам і вострай барацьбе розных накіраванняў і рэжысёрскіх сістэм.

У параўнанні з папярэднім перыядам агульная карціна стану тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі надзвычай мяняецца. У імкненні зрабіць спектакль больш маштабным, дынамічным, дзейсным мастакі выкарыстоўваюць фактуру новых матэрыялаў, удасканальваюць тэхніку сцэны, большую ролю адводзяць светлавой партытуры, выкарыстанню магчымасцей сцэнічнай пляцоўкі.

Часам пошукі новых выразных сродкаў і пластычных прыёмаў, імкненне ўзбагаціць спектакль шматпланавасцю прасторавага рашэння прыводзяць мастакоў-дэкаратараў да адмаўлення пераемнасці рэалістычнай спадчыны, адыходу ад традыцый. На першае месца выходзяць не вобразнасць і выразнасць выяўленчых сродкаў, а тэхніцызм і машынерыя, грувасткасць аб'ёмаў і каляровай масы. Адвольнае разуменне рытму дзеяння, святла, прасторы, чаму нярэдка адводзіцца пануючая роля, без уліку зместу і характару сучаснага твора, яго жанравай своеасаблівасці пазбаўляе афармленне спектакля канкрэтнасці, гістарычнай дакладнасці, а часам і змястоўнасці.

Канструктывізм і кубізм, якія на савецкай сцэне ў 30-я гады сустракаюцца даволі рэдка, на сцэне беларускіх тэатраў працягваюць сваё існаванне. Варта адзначыць, што гэтыя плыні не былі характэрны для беларускага тэатральна-дэкарацый-

нага мастацтва нават у 20-я гады, калі яны ахапілі амаль усе тэатры краіны. У беларускім мастацтве развіваліся рэалістычныя традыцыі, прыхільнікамі якіх сталі А. Марыкс, Я. Нікалаеў, К. Елісееў, С. Нікалаеў.

Затое ў 30-я гады ў беларускім дэкарацыйным мастацтве наглядаецца вялікая актыўнасць у пераасэнсаванні выяўленчых форм для стварэння новага прасторавага асяроддзя і вобразнай выразнасці. Мастакі ў сваіх пошуках часам разбураюць жыццёвую дакладнасць сцэнічнага асяроддзя, парушаюць арганічную ўзаемасувязь з іх канкрэтным адлюстраваннем выяўленчымі сродкамі. Такія памылкі ў афармленні сталі сустракацца значна часцей, нават у дэкарацыях да рэалістычных спектакляў, такіх, як «Бацькаўшчына» К. Чорнага (БДТ-1, мастак Дз. Уласюк, 1932). Па трапнай заўвазе акцёраў, на працягу ўсяго спектакля на сцэне ляжаў «непатрэбны блін», які ўяўляў збіты з дошак памост з нахілам да гледача. З-за гэтага і мэбля была зроблена крывой і пакатай. «Хадзіць па такой падлозе было няёмка і небяспечна,— гаварыў выканаўца ролі Лявона Гушкі У. Уладамірскі.— Апрача таго, такая канструкцыя падлогі і мэблі адцягвала нашу ўвагу ад непасрэднага развіцця дзеяння, таму што трэба было сачыць, каб не ўпасці самому, каб не звалілася тая ці іншая рэч, пакладзеная табою на стол ці стул. На заднім плане былі прыстаўлены мастаком крывыя домікі, якія нахіліліся ад часу і сімвалізавалі старую, дарэвалюцыйную вёску» [14]. Востра сатырычная камедыя Д. Фанвізіна «Недаростак» (БДТ-1, 1933) пастаноўшчыкамі Л. Літвінавым, П. Данілавым і мастаком С. Тоўбіным была ператворана ў пацешлівы спектакль. Афармленне было надзвычай цяжкім, грувасткім і стракатым. У імкненні надаць спектаклю «нацыянальны» каларыт, наблізіць дзеянне камедыі да жыцця і побыту беларускага народа пастаноўшчыкі на дах дома ў першым акце паклалі гарбузы, што пераносіла падзеі ў раёны Беларусі і Украіны.

Дэкарацыя ў спектаклі «Жакерыя» П. Мерымэ (БДТ-І, 1934, мастак М. Аксельрод) уяўляла канструкцыю накшталт дома з калонамі, які чамусьці пашыраўся кверху і звужаўся кнізу. Да дома туліліся старэнькія сялянскія хаткі. З дапамогай перакрыццяў дом быў падзелены на два паверхі. Яго сцены з двух бакоў падпіралі высокія лесвіцы. Калі ў 1-м і 2-м актах масіўныя калоны падтрымлівалі верхні паверх, то ў 3-м акце яны служылі падстаўкамі да велізарнай круглай люстры з мноствам свечак. Вакол дома ўздымаліся велічэзныя дрэвы. Усё гэта неапраўданае нагрувашчванне адвольных канструкцый перашкаджала ўспрыманню падзей спектакля, адцягвала ўвагу гледача, занятага толькі адной думкай: «Ці зможа акцёр пралезці праз гэтыя лабірынты дрэў». Афармленне першай дзеі было незразумелым і супярэчлівым. Яно нагадвала драўляны склад, нейкія задворкі з нагрувашчваннем зусім непатрэбных прадметаў, якія не мелі ніякіх адносін да падзей спектакля. І на гэтых задворках у трэцім акце чамусьці праходзіў пышны баль.

Канструкцыя ў рашэнні замка ўяўляла хаатычнае нагрувашчванне гатычных калон, высокіх скляпенняў, перакрыццяў і лесвіц. Затое рыначная плошча рашалася мастаком проста і пераканаўча. На фоне белай заслоны і нібы сплеценых з тонкіх пруткоў хлява з пеўнямі на даху і паркана стаялі тры нагружаныя сенам павозкі, што дапамагала стварыць патрэбную атмасферу вясковага рынку.

Спектакль, пастаўлены рэжысёрам Л. Літвінавым, вызначаўся яркай відовішчнасцю, дэманстрацыяй

[14] Бутаков А. Искусство жизненной правды. Мн., 1957. С. 102.

эфектных трукаў, маляўнічасцю стылізаваных касцюмаў, нязвыкласцю канструкцый афармлення і акцёрскай ігры.

Пастаноўшчыкі дапісвалі цэлыя сцэны, якія не былі звязаны з падзеямі спектакля. У сцэне, якая была ўведзена ў спектакль як сялянскі тэатр, акцёры, апранутыя ў вычварныя касцюмы, жангліравалі на фоне стракатых дываноў. Часам пастаноўшчыкі патрабавалі натуралістычнай ігры. «На сцэне паказваліся адсечаныя галовы, лілася кроў і г. д. і г. д.» [15] Мізансцэны будаваліся на аднолькавых рухах бязлікіх схем, а не на жывых, паўнакроўных характарах.

Бязлікія, выпадковыя канструкцыі «Бацькаўшчыны», «Недаростка», «Жакерыі» былі вельмі далёкія ад жыццёвай праўды, якой патрабаваў змест твораў. Калі, напрыклад, у аснову дэкарацый «Бацькаўшчыны» быў пакладзены радыус, а «Жакерыі» — нагрувашчванне аб'ёмаў, то такое афармленне не толькі не дапамагала акцёрам, а, наадварот, ішло ў разрэз з ідэйна-вобразнай канцэпцыяй спектакля. Акцёр У. Крыловіч аб афармленні «Жакерыі» пісаў, што «вёска» мяне ніяк не пераконвае, у гэтым афармленні няма рэальнай думкі, а таксама наўрад ці хто падумаў пра зручнасць работы акцёра на гэтай канструкцыі. Мне тлумачаць, што верхняя пляцоўка — гэта дарога. Але хадзіць па ёй магчыма толькі з вялікімі акрабатычнымі здольнасцямі, ускарабкацца на яе цяжка, а зразумець, уявіць, што гэта дарога, і зусім немагчыма, бо калі кідаюцца людзі да Франца, то яны бяруцца рукамі за гэту дарогу і падцягваюцца да яго» [16].

У некаторых спектаклях афармленне ўяўляла складанае інжынернае збудаванне — паваротны круг, шматлікія лесвіцы, рознавысокія пляцоўкі ці нагрувашчванне разнастайных геаметрычных аб'ёмаў. І ўсе гэтыя лабірынты адвольных канструкцый выдаваліся за «новае накіраванне» ў мастацтве дэкаратара.

Можна аддаць належную ўвагу фантазіі дэкаратара, калі яна абапіраецца на рэальную аснову. Фантазія мастака-дэкаратара не можа насіць характар адвольнага мудрагельства эксперыментатара, а павінна дапамагаць рэжысёру і акцёру арганізаваць сцэнічную пляцоўку, знайсці выразную пластычную форму асобных сцэн і спектакля ў цэлым, адчуць рытм і атмасферу дзеяння, каб найбольш поўна раскрыць ідэю твора.

Рэзка крытыкаваліся канструктывісцкія дэкарацыі такіх спектакляў у БДТ-І, як «Зямля і неба» бр. Тур (мастак М. Вапех, 1933), «Сімфонія гневу» В. Шашалевіча (мастакі А. Фрадкіна і С. Вішнявецкая, 1935). Асабліва вострыя спрэчкі разгарнуліся вакол макета і эскізаў дэкарацый Л. Кроля да спектакля «Канец дружбы» К. Крапівы (1934).

Л. Кроль стварыў адвольную канструкцыю, што была надзвычай нязручнай для мізансцэн акцёраў, якіх яна аддаляла ад гледача. Канструкцыя нагадвала прызматычны калодзеж з пад'ёмнымі шчытамі, на якіх былі намаляваны сцены дамоў і вясковых будынкаў. Дэкарацыі насілі абстрактны характар, яны не толькі не раскрывалі змест твора, але нават не канкрэтызавалі месца дзеяння.

Супраць дэкарацый «наогул» выступілі акцёры тэатра і рэжысёр Л. Рахленка. «Нельга глядзець наогул, трэба адчуць увесь спектакль, адчуць яго ідэю і толькі тады ствараць макет. Разглядаючы гэты макет у адрыве ад твора мастацтва, можна зразумець, што ён добры, зроблены з густам... Але ў сувязі з п'есай — макет фармалістычны. Калі мастак забывае аб чалавеку, аб ідэі спектак-

---

[15] Бутаков А. Искусство жизненной правды. С. 106.

[16] Архіў тэатра імя Я. Купалы. Папка 6. С. 463—464.

ля, ён высоўвае на першы план дэкарацыйнае афармленне і адводзіць акцёра на 5—6 метраў назад. Калі забываюць аб жывым чалавеку, галоўнай асобе тэатра, я разглядаю гэта,— сцвярджаў Л. Рахленка,— як элементы фармалізму. У макеце мастак заняўся рашэннем рэчаў, дзеяння, прасторы, стракатасцю, ахвяруючы акцёрам, адводзячы яго на задні план» [17].

Барацьба супраць канструктывізму ішла ў гэты час на савецкай сцэне. Рэзка крытыкаваў канструктывізм вялікі рэфарматар тэатра К. С. Станіслаўскі. «Трэба, што б там ні было, вярнуць мастака ў тэатр,— гаварыў ён у гутарцы з Ю. Бахрушыным.— Мастак-жывапісец забыў тэатр, разлюбіў яго, а тэатр без мастака-жывапісца існаваць не можа. Зараз усе захапляюцца канструктывізмам, умоўнасцю, забываючы, што гэта зусім не такая ўжо новая штука... Канструктывізм — гэта крайняя левая пашлейшага так званага стылю мадэрн. Дэкарацыя павінна дапамагаць гледачу, дапамагаць акцёру, а не перашкаджаць ім» [18].

Зразумела, ні аб якой дапамозе мастака Л. Кроля акцёру і рэжысёру, тым больш гледачу ў спектаклі «Канец дружбы» К. Крапівы не магло быць ніякай размовы. «Глыбіня, аддаленасць пацягнуць мяне да фармалізму,— гаварыў акцёр У. Крыловіч.— Я не гаварыць буду, а выпальваць словы, ставячы сваёй мэтай задачу, хоць бы як-небудзь данесці іх да глядзельнай залы. Гэта аддаленасць выбівае мяне з плана пабудовы ролі... Трэба будзе крычаць, а не гаварыць... Я хачу, каб мяне зал чуў... Іграць на пятым-шостым плане — гэта зусім іншая манера ігры... Выходзіць, што я павінен зламаць зробленае мною і падпарадкаваць яго задачам афармлення» [19].

Макет павінен памагчы знайсці выразныя перспектывы, у ім жа павінны рашацца і камбінацыі колеравых плям, нярэдка вызначацца рытм і тэмп спектакля і, нарэшце, тэхніка манціроўкі. Што датычыцца прасторавага рашэння пастаноўкі, то знайсці яго і ўбачыць можна толькі ў макеце. Але гэта адбываецца ў тым выпадку, калі мастак і рэжысёр адначасова шукаюць сродкі ўвасаблення свайго замыслу зыходзячы з драматургічнага матэрыялу, глыбокага пранікнення ў ідэю твора.

Макетныя ж кабінеты ў спектаклі «Канец дружбы» былі абстрактнымі і вычурнымі, выкананымі па аднаму шаблону. Сталы, крэслы, шафы былі расстаўлены як у прыгожым мэблевым магазіне. Немагчыма было адрозніць, чый гэта кабінет — ці Лютынскага, ці Карнейчыка.

Калі пейзажныя карціны рашаюцца на сцэне ў асноўным колеравымі камбінацыямі і дзейнічаюць на гледача эмацыянальна, то павільён заўсёды нясе задачу характарыстыкі дзеючых асоб, асяроддзя, грамадства, дапамагае акцёру зразумець псіхалогію і характар персанажа. Адсюль зразумела, што асноўная работа над макетам — гэта работа над павільёнам. А рэжысёр Л. Літвінаў каштоўнасць макета Л. Кроля бачыць у яго «тэхнічным баку», «эканамічнасці», «зручнасці» і добрым колеравым рашэнні, г. зн. у прафесійнасці выканання, а не ў адпаведнасці драматургічнаму матэрыялу твора.

Шырокае абмеркаванне макета і эскізаў Л. Кроля да спектакля «Канец дружбы» мела вялікае значэнне для далейшага развіцця тэатральна-

---

[17] Архіў тэатра імя Я. Купалы. Пратакол № 1 пасяджэння мастацкага савета ад 27 студзеня 1934 г. С. 72.

[18] Бахрушин Ю. К. С. Станиславский и оформление спектакля // Искусство. 1938. № 6. С. 18.

[19] Архіў тэатра імя Я. Купалы. Пратакол № 1 пасяджэння мастацкага савета ад 27 студзеня 1934 г. С. 73.

дэкарацыйнага мастацтва рэспублікі.

Хваля модных плыней не прайшла і міма БДТ-II. І хоць, пачынаючы з пастаноўкі «Першай коннай» Ус. Вішнеўскага (мастак Б. Матрунін, 1930), тэатр паступова адыходзіць ад абстрактнасці і схематызму, аднак часам на яго сцэне яшчэ сустракаецца канструктывісцкае афармленне. Праўда, канструктывізм тут пратрымаўся нядоўга, яму на змену прыйшло эстэцкае стылізатарства, імкненне да ўпрыгожання. І калі канструктывізм ствараў неадольную перашкоду паміж жывым акцёрам і мёртвай схемай афармлення, то эстэцкае стылізатарства яркасцю, вычварнасцю і пышнасцю не толькі не прыблізіла акцёра, а засланіла яго. Прыкладам можа быць афармленне да спектакляў «Жаніпьба Фігаро» П. Бамаршэ (мастак Г. Гольц, 1933) і «Гульня інтарэсаў» Н. Бенавента-Марцінеса (мастак Р. Распопаў, 1932).

У спектаклі «Жаніцьба Фігаро» Г. Гольц паказаў велізарную перламутравую ракавіну з праразнымі балконамі, праразнымі дзвярамі, якія чамусьці звужаліся кнізу. Усярэдзіне ракавіны змяшчаўся алькоў.

Канструкцыя ў «Гульні інтарэсаў» уяўляла памост, устроены на бочках, з якіх крута ўверх узніматіся дзве лесвіцы. Яны злучаліся з верхняй пляцоўкай, дзе быў разбіты фруктовы сад. Прымацаваныя да памосту сінія, чырвоныя, зялёныя, аранжавыя, ліловыя венікі ўяўлялі дрэвы.

Мудрагелістыя нагрувашчванні авальных і перакошаных перакрыццяў, нешта накшталт столі, крывых сцен, нахіленых падлог складалі афармленне спектакля «Байцы» Б. Рамашова (мастак В. Шкляеў, 1934). Усё гэта нагрувашчванне змяшчалася на фоне чорнага аксаміту і было зусім не звязана з падзеямі спектакля.

Безумоўна, нельга адмаўляць, што канструктывізм значна пашырыў выразнасць і дынаміку афармлення, дазволіў рэжысёру і акцёрам выкарыстоўваць большую разнастайнасць у пабудове мізансцэн, асабліва ў масавых сцэнах. А тое, што дэкаратары дапускалі шмат пралікаў, тлумачыцца адсутнасцю майстэрства, няўменнем падпарадкаваць афармленне ідэйнаму зместу драматургічнага твора. І непрыняцце канструктывізму акцёрскім калектывам тэатраў Беларусі тлумачыцца іх прыхільнасцю да традыцый тэатра Ігната Буйніцкага, у якім афармленне было арганічна ўзаемазвязана з падзеямі спектакля, дзе шырока выкарыстоўваліся прадметы побыту, нацыянальныя касцюмы, народная архітэктура.

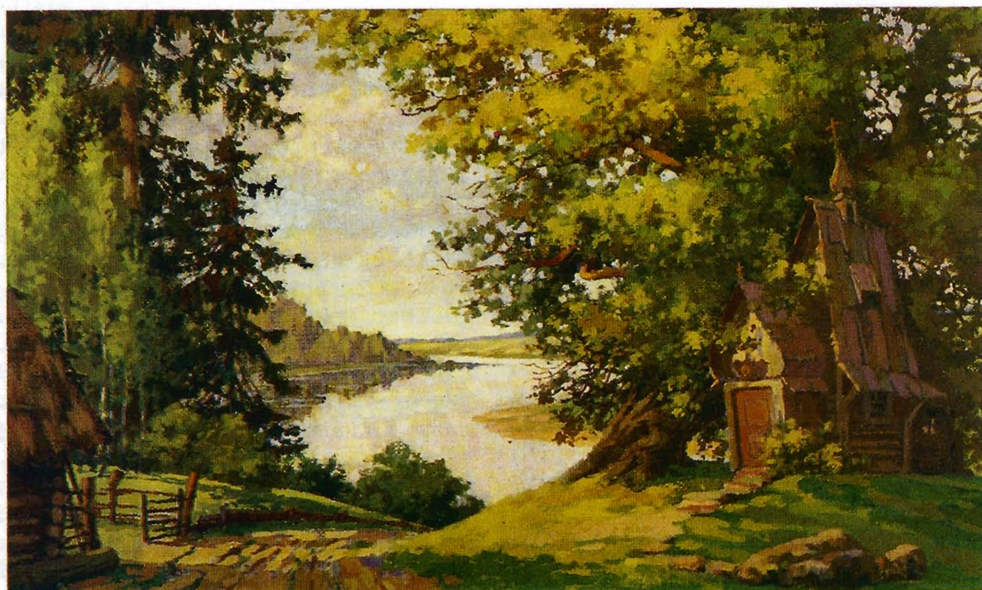
У канцы 30-х гадоў пасля заканчэння Віцебскага мастацкага тэхнікума пачынаюць самастойна працаваць у тэатрах Беларусі мастакі-дэкаратары І. Ушакоў, Я. Нікалаеў, П. Масленікаў.

У 1937 г. І. Ушакоў стварыў дэкарацыі да студыйнага спектакля «Слуга двух паноў» у БДТ-І. Лёгкія, выразныя па пláніроўцы і паветраных перспектывах дэкарацыі былі сугучны іскрыстай весялосці камедыі К. Гальдоні.

Жывапісны талент, добрае веданне беларускай прыроды і дойлідства дапамаглі мастаку стварыць праўдзівыя дэкарацыі да драматычнай паэмы М. Клімковіча «Кацярына Жарнасек» (1938). І. Ушакоў выкарыстоўвае жывапісна-аб'ёмны спосаб афармлення, умела спалучаючы аб'ёмныя дэкарацыі першага плана з жывапісным фонам.

Падзеі першага акта разгортваюцца на беразе ракі Бярэзіны, дзе пад шатром векавога дуба прытулілася старэнькая хатка ўдавы Кацярыны Жарнасек. Ад часу пачарнела саламяная страха, месцамі ўзарваная ветрам, нахіліўся стары паркан. Усё навокал падкрэслівала беднасць беларускай сялянкі. За ракой, на высокім узгорку ўзвышаецца велічны палац князя. Выкарыстанне жывапісу дазволіла свабодна ажыццяўляць

125. І. Ушакоў. Эскіз дэкарацыі да спектакля М. Клімковіча «Кацярына Жарнасек». 1938. ДММ БССР



масавыя сцэны, якія завяршалі спектакль. Змрочнымі масіўнымі сценамі, скляпеністымі перакрыццямі, крутымі лесвіцамі вежы, куды ніколі не пранікае дзённае святло, мастак перадаў напружанасць падзей наступнай карціны — «Уваход у вежу». Афармленне «Кацярыны Жарнасек» вызначалася паглыбленым разуменнем жыцця беларускага народа ў далёкім мінулым, калі ён мужна змагаўся супраць магнатаў-феадалаў. У спектаклі моцна прагучала тэма дружбы і ўзаемадапамогі рускага, украінскага і беларускага народаў у іх агульнай барацьбе з прыгнятальнікамі.

Работа І. Ушакова ў спектаклі «Кацярына Жарнасек» — значная з'ява ў барацьбе за мастацтва вялікай праўды жыцця.

У афармленні п'есы Э. Самуйлёнка «Пагібель воўка» І. Ушакоў праз сцэнічны пейзаж імкнецца выказаць вялікую любоў да Радзімы, да роднай прыроды. Дэкаратар стварае новае аблічча савецкай вёскі, перадае тыя змены, што сустракаюцца на кожным кроку. Разам з рэжысёрам К. Саннікавым мастак імкнецца праўдзіва расказаць аб патрыятызме, працоўным гераізме савецкіх людзей.

Каб перадаць урачыста-радасны настрой, які пануе на вясковай вуліцы ў святочны дзень, дзе сабраліся калгаснікі, госці раёна, пагранічнікі, работнікі МТС, мастак у цэнтры сцэны будуе разную драўляную арку, праз якую адкрываецца шырокая панарама квітнеючага поля. Углыбіні, за ўзгоркам, тоне ў зеляніне калгасная вёска. Шмат сонца, святла. Гэту святочнасць дапаўняюць маляўнічыя беларускія касцюмы калгаснікаў.

І раптам — воўчая бярлога! Мастак стварае змрочны лясны гушчар. Навокал старыя елкі, галлё якіх пакрылася сівым мохам. Праз густыя перапляценні дрэў ледзь заўважаецца ўваход у бярлогу. І. Ушакоў наўмысна замыкае логава дыверсанта

франтальна размешчаным лясным гушчаром, які быццам прыгнятае яго сваёй веліччу, стварае безвыходнае становішча.

У сярэдзіне 30-х гадоў пачынае свой творчы шлях мастак-дэкаратар Я. Нікалаеў. У 1936 г. ён разам з Якунінай афармляе «Паўлінку» і «Прымакоў» Я. Купалы, «Пінскую шляхту» В. Дуніна-Марцінкевіча ў БДТ-II. Адметная рыса гэтых дэкарацый — праўдзівасць у перадачы падзей, што разгортваюцца на сцэне. Ва ўсёй самабытнасці перад гледачом паўставала жыццё дарэвалюцыйнай беларускай вёскі. У бедных сялянскіх хатах жыве працавіты народ — стваральнік сапраўды мастацкіх рэчаў — абрусаў, маляўнічых посцілак, ручнікоў. Народная архітэктура, пейзаж, нацыянальныя касцюм і бутафорыя — усё было падпарадкавана раскрыццю ідэйнай сутнасці твораў, стварэнню праўды на сцэне.

З кожным новым спектаклем расце і ўдасканальваецца майстэрства Я. Нікалаева, якому даводзіцца працаваць над п'есамі розных эпох, стыляў і жанраў. Мастак афармляе «Хаціну дзядзі Тома» паводле Бічэр-Стоў, «Вочную стаўку» Л. Шэйніна і бр. Тур, «Агні маяка» Л. Карасёва. І кожны раз мастак імкнецца знайсці дакладную атмасферу, характэрную іменна для данай п'есы, адпаведную планіроўку сцэнічнай пляцоўкі. Дэкарацыі Я. Нікалаева ў кожным выпадку строга індывідуалізаваны, заўсёды нясуць стылявую і жанравую характарнасць.

Этапнай работай Я. Нікалаева стаў спектакль «Пагібель воўка» Э. Самуйлёнка, пастаноўку якога ў 1939 г. ажыццявіў П. Малчанаў на сцэне БДТ-II. Разам з рэжысёрам Я. Нікалаеў імкнецца ўсхвалявана расказаць аб жыцці і працы калгаснікаў. У жорсткай барацьбе супраць здраднікаў і дыверсантаў, супраць буржуазнай маралі, дзе «чалавек чалавеку воўк», супраць дробнаўласніцкай маралі перамагаюць калгаснікі — будаўнікі повага жыцця. У дэкарацыйным афармленні гэта знайшло выяўленне ў супрацьпастаўленні сонечнага, жыццярадаснага пейзажу першага акта змрочнай карціне лясной глухамані, дзе знайшлі сваё прыстанішча ворагі і дыверсанты. Фінал спектакля з сонечным пейзажам беларускай вёскі адпавядаў перамозе, якую атрымаў народ у барацьбе за новае жыццё.

Асэнсаванне савецкай рэчаіснасці, імкненне да больш шырокага раскрыцця жыцця беларускага народа, яго барацьбы за лепшую долю, паказ вялікіх змен у жыцці народа — вось галоўныя задачы, якія рашаюць мастакі А. Басулаеў і В. Філіпава ў спектаклях «Вайна вайне» і «У пушчах Палесся» паводле Я. Коласа ў БДТ-II.

На сцэне ўзноўлена карціна ціхамірнага жыцця звычайнай беларускай вёсачкі, што прытулілася ля рачнога берага. Удалечыні бачны лясны масіў. Усё навокал заліта сонечным святлом. Ствараецца ўражанне, быццам гэта вёсачка «не мае дачынення да сусветных падзей, да таго, што ёсць недзе цары, што яны па-свойму перакройваюць карту свету. Жыццё тут павольнае, як плынь лянівай ракі. Свае беды, свае працоўныя клопаты»[20]. Але ў гэту абманлівую і часовую цішыню ўрываецца вайна.

Падзеі спектакля адбываюцца ў перыяд 1914—1917 гг. З вёскі яны пераносяцца на фронт, у акопы, тыл рускай арміі, зноў у вёску. Усе месцы дзеяння перададзены пераканаўча, з добрым веданнем сутнасці падзей.

Спектакль «Вайна вайне» з'явіўся значнай падзеяй у тэатральным жыцці Беларусі. Ён натхніў Я. Коласа разам з тэатрам і рэжысёрам В. Дарвішавым стварыць другі дра-

---

[20] Пятровіч С. Якуб Колас і беларускі тэатр. Мн., 1975. С. 43.

матычны твор — «У пушчах Палесся».

«Мастак А. Басулаеў канцэнтраваў увагу гледача на сацыяльных кантрастах спектакля. Простымі, але выразнымі рысамі перадаваў ён бедную палескую вёсачку з панурымі і скрыўленымі хатамі. Асабліва ў яркім кантрасце маляваліся багатая святліца войта Бусыгі і сціплая гаспадарка дзеда Талаша. Павільённыя сцэны выкананы былі мастаком А. Басулаевым у рэалістычным плане з мінімальнасцю сцэнічных дэталей. Хата Бусыгі, хата Талаша, штаб чырвонаармейцаў, маёнтак Віркуцце даваліся толькі намёкам, як неабходнае месца дзеяння» [21].

Значную ўвагу мастак удзяліў стварэнню палескага каларыту. Уражваюць сваёй магутнасцю і велічнасцю векавыя пушчы, дубовыя гаі. Мастак перадае сілу навальнічых бур, якія часам абрушваюцца на Палессе, ломячы векавыя дрэвы. Бура ў прыродзе сімвалізавала характар падзей, якія адбываюцца на сцэне. Асобныя карціны кранаді гледача багаццем жывапісу. «Велічныя хвоі губляюцца недзе ў бяскрайнім даляглядзе, ствараючы аптымістычную бязмежнасць глыбокай і сонечнай перспектывы. Гэта дало магчымасць мастаку напоўніць сцэну паветрам, паказаць шырокі блакіт неба, стварыць праўдзівы каларыт Палесся і перадаць паэзію вядомага Коласава твора. Мастацкае афармленне адпавядала агульнаму стылю спектакля і разам з музыкай, аздобай і праўдзівым жыццём акцёраў на сцэне стварала арганічнае цэлае, актыўна спрыяла агульнаму поспеху спектакля» [22].

Творчасць мастакоў-дэкаратараў А. Марыкса, І. Ушакова, Я. Нікалаева, А. Басулаева ўнесла неацэнны ўклад у перамогу рэалізму на сцэне драматычных тэатраў. Гэтаму спрыяла тое, што тэатры вялікую ўвагу ўдзялялі пастаноўкам сучасных твораў, у якіх раскрывалася савецкая рэчаіснасць, твораў блізкіх і зразумелых працоўнаму народу. Гісторыка-рэвалюцыйная тэма, якая рашалася як тэма народа, тэма жорсткай барацьбы за сацыяльныя правы значна пашырыла творчы дыяпазон мастакоў-дэкаратараў, замацавала пазіцыі рэалістычнага мастацтва.

Паспяховаму развіццю беларускага тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва ў 30-я гады садзейнічала стварэнне Беларускага дзяржаўага тэатра оперы і балета, адкрыццё якога адбылося 25 мая 1933 г. З гэтага часу пачынаецца новы этап у гісторыі беларускага музычнага мастацтва і ў гісторыі тэатральна-дэкарацыйнага мастацтва.

Значную дапамогу ў станаўленні і развіцці дэкарацыйнага мастацтва беларускага музычнага тэатра аказалі рускія мастакі. Плённа працуе над афармленнем оперы А. Барадзіна «Князь Ігар» (1934) М. Бабышоў. Мастак дабіўся той жа манументальнасці, велічы, строгасці каларыту, якія гучаць у музыцы А. Барадзіна. Дэкарацыі «Пралога», «Пакояў Яраслаўны», «Палавецкага стана» ўражваюць гістарычнай дакладнасцю і вобразнасцю рашэння.

Поспех напаткаў вучня У. І. Неміровіча-Данчанкі рэжысёра П. Златагорава, які разам з мастаком С. Герштэйнам стварылі афармленне оперы Дж. Вердзі «Рыгалета» (1935). Мастак А. Марыкс у дэкарацыях да «Яўгенія Анегіна» з асаблівай дакладнасцю перадаў пушкінскую эпоху. Асаблівай выразнасці дасягнуў мастак у пейзажных карцінах «Сад Ларыных» і «Дуэль». У сцэне дуэлі адзінокая бярозка на фоне velізарнага заснежанага поля стварала маркотную карціну, якая добра стасавалася да прадчуванняў Ленскага.

[21] Пятровіч С. Якуб Колас і беларускі тэатр. С. 78.
[22] Там жа. С. 78—79.

Дэкарацыі М. Бабышова, С. Герштэйна, А. Марыкса замацоўвалі рэалізм на сцэне беларускага музычнага тэатра.

Для другой паловы 30-х гадоў характэрны пачатак сапраўднага росквіту шматнацыянальнага мастацтва краіны, цесная творчая ўзаемасувязь і ўзаемнае ўзбагачэнне рускіх савецкіх і нацыянальных тэатраў. У афармленні музычных спектакляў на беларускай сцэне самы дзейсны ўдзел прымалі мастакі Масквы і Ленінграда, сярод якіх С. Нікалаеў, М. Бабышоў, Б. Волкаў, Б. Матрунін. Асабліва вялікія заслугі ў развіцці беларускага дэкарацыйнага мастацтва мастака С. Нікалаева, які прынёс на беларускую сцэну высокую культуру дэкаратара, садзейнічаў зацвярджэнню і развіццю рэалістычных традыцый, стварыў нацыянальную школу мастакоў-дэкаратараў музычнага тэатра.

У 1939 г. Беларускі тэатр оперы і балета ўпершыню звярнуўся да ўвасаблення гісторыка-рэвалюцыйнай тэмы, працуючы над операй А. Багатырова «У пушчах Палесся», напісанай па матывах аповесці Я. Коласа «Дрыгва». Опера раскрывае хвалюючыя старонкі барацьбы беларускага народа супраць замежнай інтэрвенцыі і буржуазна-памешчыцкай контррэвалюцыі ў гады грамадзянскай вайны. Сродкамі жывапіснай мовы С. Нікалаеў імкнецца праўдзіва раскрыць музычна-драматургічную аснову твора. «Лірыка-эпічная уверцюра першага акта навяла мяне на думку ўвасобіць у гэтым акце бясконцую далячынь, балота, пакрытае дываном бура-зялёных зараснікаў, рэдкімі бярозкамі, вольхай, адзінокімі елкамі, якія пераходзяць у цёмныя гушчары пушчы Палесся» [23],— пісаў мастак.

Прыём кантрасту выкарыстоўвае мастак пры стварэнні дэкарацый сядзібы пана Длугошыца, якую змяняюць векавыя дрэвы, што маўкліва застылі, затаіліся перад грознай стыхіяй. Сцэну перасякае велізарны вывернуты з коранем дуб. Як асілак, раскінуў ён свае магутныя лапы. Дуб рухнуў, не ўтрымаўся перад грознай стыхіяй. Але мы адчуваем, што недзе рыхтуюцца новыя сілы — гэта свежыя пабегі новых дрэўцаў, гэта свежая зеляніна шырокіх палескіх прастораў, гэта сцяна векавога лесу.

Вобраз векавога бору ў пятай карціне сімвалізаваў сілу народа, які клянецца, што ў барацьбе здабудзе сабе шчасце. Колеравая гама карціны стрыманая, але ў гэтых удумліва-шэрых тонах, прытушанай зеляніне, кампазіцыйнай строгасці адчуваецца само жыццё, складанае і суровае.

Прадстаўнік рамантычнага напрамку ў савецкім тэатральна-дэкарацыйным мастацтве Б. Волкаў працуе над афармленнем оперы Я. Цікоцкага «Міхась Падгорны» (1939). Ён стварыў выразныя зрокавыя вобразы, блізкія да музычнай асновы твора. Захоўваючы лірычную накіраванасць оперы, Б. Волкаў імкнецца ўзмацніць эпічную, гераічную лінію, падымаючы спектакль да рамантычнага гучання.

Падзеі першай карціны адбываюцца на ўскраіне лесу ў цёплы летні дзень. Бярозавы гай з ярка-зялёным дываном сакавітай травы стварае вясёлы настрой. Зусім іншае гучанне надае мастак другой карціне, падзеі якой ён замыкае ў змрочныя сцены дома кулака Закрэўскага. Нават урачыстасць вяселля не змагла змяніць агульнай змрочнай карціны. Маркотную карціну малюе мастак у сцэне провадаў навабранцаў. Характэрнымі дэталямі з'яўляюцца тут старажытная драўляная царква і напружанае змрочнае неба, якое нібы прадвяшчае буру. Так, бура рыхтуецца, але гэта бура прынесла перамогу народу, які сонечнай раніцай адзначае сваё свята. Опера напоўнена аптыміз-

[23] В пущах Полесья. Мн., 1940. С.15.

мам, у ёй расказваецца аб сіле, мужнасці беларускага народа, і ў гэтым немалая заслуга мастака.

Афармленне оперы А. Туранкова «Кветка шчасця» (1939) было выканана Л. Кролем. Мастак шырока выкарыстоўвае беларускі арнамент, разьбу па дрэве. Ва ўсім аблiччы дэкарацый было штосьці казачнае, маляўнічае, сапраўды народнае.

Мастак Б. Матрунін імкнуўся ў дэкарацыях да балета М. Крошнера «Салавей» (1940) садзейнічаць больш поўнаму раскрыццю музычна-сцэнічнага зместу балета.

Жывапіснымі сродкамі мастак перадаў хараство квітнеючай вясны, якая сімвалізавала шчаслівую пару маладосці, пару кахання, ды жыццё няшчадна знішчае гэтыя ілюзіі. Жорсткі прыгоннік ператварае іх у рабоў. Выкарыстаўшы кантраст, мастак тым самым значна ўзмацніў тэму барацьбы, якая атрымлівае развіццё ў наступных карцінах.

«Пышная імпазантная цёмная зеляніна некалькі бяздушнай абстаноўкі панскага саду з белымі калонамі бяседкі-ратонды — такім уяўляўся мне другі акт, па вобразах і зместу супрацьлеглы першаму» [24],— пісаў мастак.

Дэкарацыі трэцяга акта перадавалі неспакой, напружанасць падзей. У адпаведнасці са зместам твора мастак выкарыстоўвае ламаныя, неспакойныя лініі, напружаныя, барвова-залацістыя фарбы. Насычанасць колеру яшчэ больш узмацніла гераічную лінію балета. І на гэтым фоне надзвычай пераканаўча прагучаў танец гневу Салаўя. Пейзажы Б. Матруніна ў балеце «Салавей» поўныя настрою, яны арганічна зліваюцца з музычнымі вобразамі.

Жывапісны метад афармлення замацоўваецца на сцэне Беларускага тэатра оперы і балета. Дэкарацыі да опер «У пушчах Палесся», «Міхась Падгорны», «Кветка шчасця», балета «Салавей» вызначаліся высокім жывапісным майстэрствам, кампазіцыйнай выразнасцю, вобразнасцю, нацыянальнай самабытнасцю. У сцэнічных пейзажах С. Нікалаева, Б. Волкава, Б. Матруніна ва ўсёй велічы і хараstве паўсталі перад гледачом беларуская прырода і народная архітэктура. Жывапісныя дэкарацыі сталі асноўным накірункам у рабоце мастакоў тэатра оперы і балета.

Спектаклі тэатра, паказаныя на Дэкадзе беларускага мастацтва і літаратуры ў Маскве ў 1940 г., атрымалі высокую ацэнку гледачоў і грамадскасці.

Дэкарацыі да спектакляў «Салавей» З. Бядулі (БДТ-І, А. Марыкс), «Пагібель воўка» Э. Самуйлёнка (БДТ-ІІ, мастак Я. Нікалаеў), «Кацярына Жарнасек» М. Клімковіча (БДТ-І, мастак І. Ушакоў), «Вайна вайне» і «У пушчах Палесся» Я. Коласа (БДТ-ІІ, мастак А. Басулаеў), а таксама дэкарацыі на сцэне тэатра оперы і балета мастакоў С. Нікалаева, Б. Волкава, Б. Матруніна з'явіліся сведчаннем высокага ўзроўню, якога дасягнула тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Беларусі ў даваенныя гады.

ГРАФІКА

У 30-я гады ў графіцы, як і ў іншых відах мастацтва, пачалася кампанія «арабочвання мастацтва». Не ўлічваючы прыроды творчасці, крытыкі патрабавалі ад мастакоў перш за ўсё «выканання прамфінплана», стварэння «магнітабудоўляў мастацтва». Пры гэтым яны не ўказвалі таго шляху, якім можна наблізіцца да абвешчаных імі лозунгаў. У выніку многія графічныя лісты ператвараліся ў аднадзёнкі, звычайныя рэпартажы, якія не вытрымлівалі праверкі часам. Ва ўмовах непадзельнага панавання народжаных культам асобы

[24] ЦГАЛИ, ф. 962, воп. 21, адз. зах. 28.

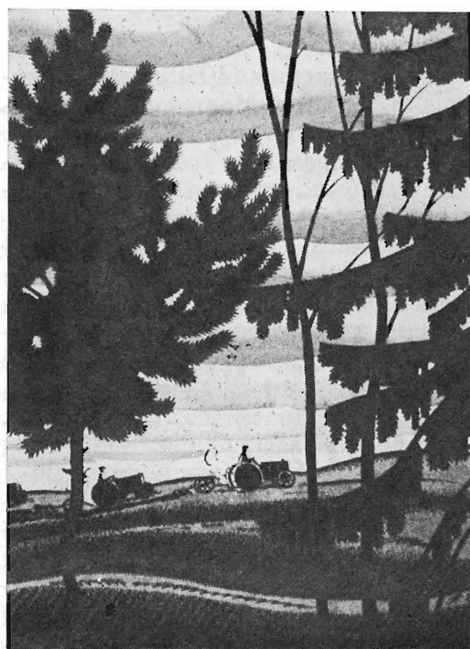
розных вульгарна-сацыялагічных «тэорый» пошукі нацыянальнай самабытнасці мастацкіх твораў былі абвешчаны «нацдэмаўшчынай». Абыякавыя (а часам і рэзка адмоўныя) адносіны да народнага мастацтва і ігнараванне гістарычных традыцый пазбаўлялі прафесійнае мастацтва таго падмурку, на якім у паслярэвалюцыйныя гады закладваліся асновы самабытнай нацыянальнай школы.

У неспрыяльных умовах ранейшая лінія развіцця творчасці такіх мастакоў, як М. Філіповіч, А. Тычына, А. Астаповіч, па сутнасці, была абарвана. Без уліку індывідуальнасці кожны хапаўся за вытворчую тэму. Адсюль — рэпартажнасць тагачаснай станковай графікі, яе павярхоўны, фатаграфічны характар. Пасапраўднаму глыбокіх, абагульняючых работ створана не было.

Пэўны рэгрэс, адваротная эвалюцыя асабліва добра відаць на творчасці графікаў, якія пачыналі працаваць у 20-я гады. Іх засталося няшмат, па-сутнасці, толькі А. Тычына і А. Астаповіч спрабавалі «перабудавацца» ў адпаведнасці з «інструкцыямі». Вынікі «перабудовы» не давалі магчымасці гаварыць пра новыя дасягненні. Паказальныя ў гэтых адносінах графічныя лісты Тычыны, у прыватнасці «На будаўніцтве шашы» (1931). Яго кампазіцыя абрана як бы з вышыні птушынага палёту: на пярэднім плане машыны, ля іх людзі, занятыя на будаўніцтве шашы, злева, ля абочыны дарогі палатка, дзе жывуць рабочыя. Гэты ліст па сваім характары рэпартажны і нават фатаграфічны: мастак фактычна толькі капіруе з'яву, не асэнсоўваючы яе, характары, тыпы тут адсутнічаюць. Ды і наўрад ці яны магчымы ў кампазіцыі, пададзенай фрагментарна, «агульным планам».

У творчасці А. Тычыны пачатку 30-х гадоў значнае месца займае тэма Мінска. Мабыць, не знойдзеш у горадзе такога кутка, якому б мастак

126. А. Астаповіч. Першыя трактары. 1927



не прысвяціў асобны ліст. Далёка не ўсе гарадскія краявіды графіка аднолькава ўдалыя, асобныя з іх часам празмерна «засушаныя», рамесныя паводле выканання, у большасці другіх пераважаюць рэпартаж, фатаграфічна-натуралістычная трактоўка.

Адной з першых работ Тычыны, прысвечанай Мінску, быў ліст «Мінск. Савецкая вуліца» (1932). Гэта, магчыма, на той час лепшая работа мастака. Невысокія будынкі, нейкія крыху сумнаватыя трамваі, што авалодалі цэнтрам вуліцы, бясконцы людскі паток на тратуары. Трывожную вячэрнюю імглу нясмела праразаюць агні ліхтароў. Ліст цікавы па настрою, эмацыянальнаму ладу.

У канцы 30-х гадоў у творчасці А. Тычыны пачынае дамінаваць каляровая лінагравюра, якая паступова становіцца вядучай тэхнікай у яго станковай графіцы. У лінагравюрах «Мінск. Савецкая вуліца» і «Мінск.

Бібліятэка імя У. І. Леніна» аўтару, яшчэ не хапае вобразнасці, ён ідзе шляхам стараннай дакументальнай фіксацыі архітэктурных матываў без належнага іх адбору і мастацкага асэнсавання.

З сюжэтна-тэматычных кампазіцый Тычыны варты ўвагі графічны эскіз да алейнай карціны «Вытворчая нарада ў друкарні» (1936). У адрозненне ад папярэдніх работ асноўную

127. А. Астаповіч. Навальніца. 1930. ДММ БССР

ўвагу аўтар засяроджвае тут на паказе людзей, спрабуе перадаць дынамічнасць сюжэтнага дзеяння, паказаць згуртаванасць рабочых. Эскіз досыць выразна скампанаваны, хоць фігуры рабочых трактуюцца неяк лялечна, кожная сама па сабе. У цэлым працы А. Тычыны 30-х гадоў, па мастацкіх якасцях, несумненна, стаяць ніжэй за яго больш раннія творы.

Рэзка змянілася далейшая лінія развіцця творчасці і А. Астаповіча [25]. У лістах «Завадскія карпусы» (1926), «Палёт», «Першыя трактары» (абодва 1927 г.) таксама моцна адчуваецца рэпартажнасць. Яны лаканічныя па выяўленчай мове, але змест твораў неглыбокі, адзнакі фатаграфічнай канстатацыі фактаў выяўляюцца даволі прыкметна.

Напрыклад, ліст «Першыя трактары». Удалечыні, за цёмнымі лапамі ялін — бязмежнае поле, па якім пайшлі першыя трактары. Выкананы ў дзве фарбы, ён вабіць добрым малюнкам, прафесійнасцю вырашэння тэмы, але пазбаўлены глыбіні, мастакоўскага асэнсавання задумы.

Сярод сюжэтна-тэматычных кампазіцый А. Астаповіча вылучаецца малюнак тушшу «Апрацоўка лёну» (1932). Дзве рослыя, фізічна дужыя калгасніцы трактуюцца мастаком з добрым адчуваннем прапорцый і формы чалавечага цела, у чым бачны ўплыў графічнага почырку Дайнекі — адсутнасць індывідуальнай абмалёўкі вобраза. Тое ж самае датыцца і малюнка тушшу «Чырвонаармеец» (1930), у якім мастак, магчыма, паказаў самога сябе (чырвонаармеец рысамі твару нагадвае фотаздымкі аўтара). Перад намі досыць павярхоўны, можна сказаць, вучнёўскі накід, пазбаўлены псіхалагізму і ўнутранай выразнасці.

Графічныя творы Астаповіча 30-х гадоў, на наш погляд, саступаюць яго ранейшым вясковым пейзажам, зробленым дзесяцігоддзем раней. У іх знікае ўласцівая графіку шчырасць

128. А. Астаповіч. Зімовы дзень. 1940. ДММ БССР

[25] З 1930 г. ён жыў і працаваў у Мінску, але ў творчы саюз мастакоў не быў прыняты.

і непасрэднасць бачання, з'яўляюцца адзнакі павярхоўнага вырашэння тэмы.

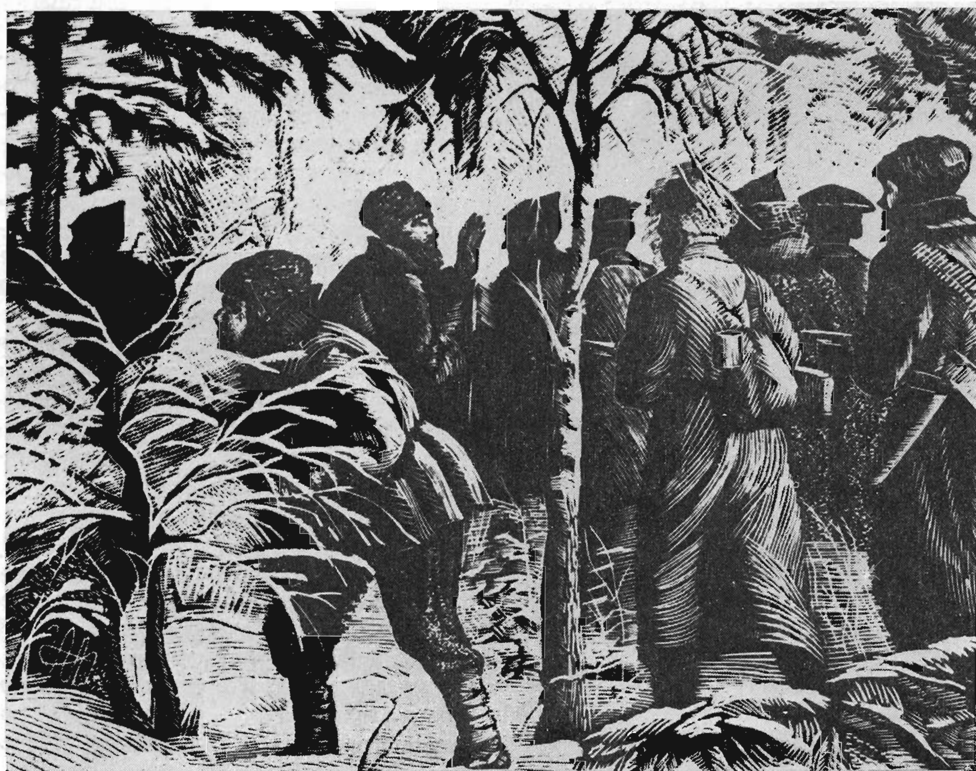
У 30-я гады ў графіку прыйшла цэлая плеяда маладых мастакоў. Яны актыўна ўдзельнічалі ў вернісажах, шмат працавалі, але пра нейкія новыя дасягненні ў іх творчасці гаварыць наўрад ці магчыма. Гэта датычыцца І. Гембіцкага, А. Волкава, Б. Малкіна, Л. Рана, В. Ціхановіча і інш. Сярод іх былі таленавітыя мастакі, але па-сапраўднаму рэалізаваць свой талент, па сутнасці, нікому не пашчасціла.

Паказальна творчасць Ібрагіма Рафаілавіча Гембіцкага (1900—1974). Яго работы ўпершыню з'явіліся на вераснёўскай выстаўцы 1921 г. Пазней ён вучыўся ў Маскве, а пасля вяртання ў Мінск пачаў выступаць на выстаўках як графік. Гембіцкі належыць да тых нямногіх мастакоў, якія да вайны працавалі ў тэхніцы гравюры. (У 30-я гады ў Беларусі тэхнікай дрэварыту валодалі толькі Я. Мінін і І. Гембіцкі.) У артыстызме і тонкасці гравіроўкі Гембіцкі саступаў Мініну, але пераўзыходзіў яго ў майстэрстве шматфігурных тэматычных кампазіцый.

Ужо ў дыпломнай рабоце — ілюстрацыях да аповесці Я. Коласа «Дрыгва» (1938) І. Гембіцкі паказаў сябе здольным гравёрам. Яго работы вылучаюць гарманічная карцінная кампазіцыя (якасць, наогул уласцівая Гембіцкаму), псіхалагічная распрацоўка вобразаў. Выбар тэмы быў для Гембіцкага не выпадковым. Пазней мастак гаварыў, што выбраў «Дрыгву» для дыплома таму, што ў ёй было шмат знаёмага, блізкага яму ў апісаннях побыту, жыцця сялян, іх перажыванняў, пакут ад нашэсця захопнікаў, іх нянавісці да акупан-

129. І. Гембіцкі. Засада. Ілюстрацыя да аповесці Я. Коласа «Дрыгва». 1938. ДММ БССР

130. І. Гембіцкі. Партызаны. Ілюстрацыя да аповесці Я. Коласа «Дрыгва». 1938. ДММ БССР

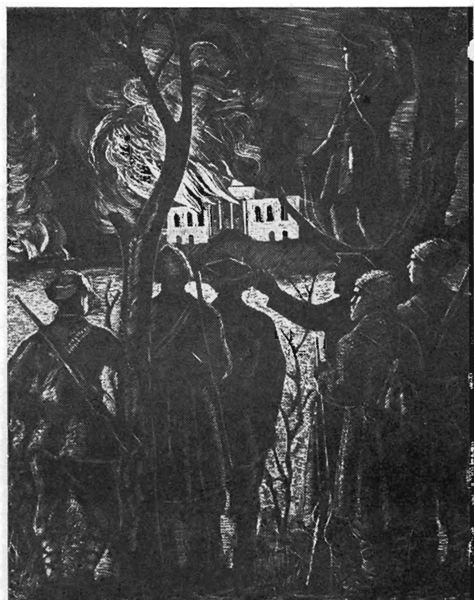


таў. У «Дрыгве» дзейнічалі вялікія групы людзей, народных мсціўцаў — гэта давала магчымасць для стварэння шматфігурных кампазіцый.

Па матывах «Дрыгвы» Гембіцкі выканаў чатыры дрэварыты: «Засада», «Партызаны», «Гарыць маёнтак», «Напасце». Усе гэтыя работы ў 1938 г. былі набыты графічным кабінетам Дзяржаўнага музея выяўленчых мастацтваў імя А. С. Пушкіна ў Маскве.

Мастак пераносіць нас у самую гушчыню народнай барацьбы, мужнага змагання. У гравюры «Засада» перададзены насцярожанасць, трывога. Пад заснежанымі ялінамі моўчкі стаяць партызаны. Наперадзе дзед Талаш з прыўзнятай рукой. У масавай шматфігурнай кампазіцыі мастак імкнуўся паказаць усенародны характар барацьбы беларускіх працоўных мас супраць акупантаў. Гравюра выдатна скампанавана і выразна, упэўнена намалявана. Удала вырашаны сілуэты людзей на фоне заснежанага лесу, па-майстэрску награвіраваны пейзаж. Перакрыжоўка тонкіх белых штрыхоў адцяняе цёмныя сілуэты людзей, кантрасты белага і чорнага ствараюць напружанасць, суровы настрой.

Кульмінацыя дзеяння гравюрнага цыкла паказана ў рабоце «Гарыць маёнтак». Ярка палае ўдалечыні панскі маёнтак, і водбліскі ад вогнішча падаюць на фігуры партызан, якія



131. І. Гембіцкі. Гарыць маёнтак. Ілюстрацыя да аповесці Я. Коласа «Дрыгва». 1938

стаяць на пярэднім плане. Святло, быццам выхопліваючы людзей з цемры ночы, узмацняе эмацыянальны лад твора. У параўнанні з папярэднімі гэта ксілаграфія трохі сухаватая паводле выканання, але скампанавана яна адмыслова. Жыццёвая назіральнасць мастака адчуваецца і ў размяшчэнні фігур, і ў пераканаўчым пейзажы.

Дрэварыты І. Гембіцкага да «Дрыгвы» зроблены пад моцным уплывам графічнай манеры У. А. Фаворскага[26], настаўніка Гембіцкага па Маскоўскаму інстытуту выяўленчых мастацтваў. Нягледзячы на пэўную перай</br>мальнасць, у даваеннай кніжнай графіцы яны займаюць прыкметнае месца. Нават сёння яны глядзяцца з вялікай цікавасцю. Дзякуючы майстэрскай кампазіцыі і скрупулёзнай разьбе лепшыя ксілаграфіі Гембіцкага выходзяць за межы ілюстрацыйнай графікі і дасягаюць узроўню станковага мастацтва. Вядомы савецкі графік Д. Моор лічыў І. Гембіцкага «надзвычай цікавым мастаком»[27]. Аднак, як і іншым тагачасным графікам, яму не ўдалося развіць выдатны кампазіцыйны талент і майстэрства гравёра. Бо ў Беларусі ў 30-я гады вульгарызатары пільна сачылі, каб мастакі не дакраналіся да нацыянальнага матэрыялу, не паглыбляліся ў творы прызнаных майстроў роднага слова. Як адзначана, работы І. Гембіцкага выконваліся ў Маскве. Яны так і не былі нідзе надрукаваны і, па сутнасці, былі забыты. Пазней графік да ілюстравання твораў класікаў беларускай літаратуры ўжо ніколі не звяртаўся.

У 1939 г. І. Гембіцкі пачаў працаваць над серыяй гравюр, прысвечанай барацьбе беларускага народа супраць акупацыі буржуазна-памешчыцкай Польшчай. Мастак зрабіў ксілаграфіі «Выступленне У. І. Леніна перад чырвонаармейцамі», «Зверствы акупантаў», «Партызаны рэжуць правады», «Вызваленне Мінска» і інш.

Як і ў дрэварытах па матывах аповесці «Дрыгва», у новай серыі адчуваецца ўменне графіка кампанаваць складаныя шматфігурныя сцэны.

Вылучаецца майстэрства і тэхніка гравіроўкі — сакавітая, каларытная. У гравюры «Выступленне У. І. Леніна перад чырвонаармейцамі» паказана плошча, запоўненая чырвонаармейцамі, рабочымі. На высокай драўлянай трыбуне — знаёмая постаць Ільіча, які звяртаецца да народа з палымянай прамовай. Трывожнае неба з аблокамі ўзмацняе эмацыянальны настрой гравюры, якая вылучаецца тонкай і дакладнай разьбой. Мастак скрозь гравіруе белыя лініі, амаль не ўжываючы перакрыжаванай штрыхоўкі.

[26] Сярод іншых тагачасных вучняў славутага мастака былі беларускія графікі З. Гарбавец і М. Аксельрод.

[27] Искусство. 1938. № 5. С. 81.

132. І. Гембіцкі. Разгром акупантаў сялянамі. Ілюстрацыя да аповесці Я. Коласа «Дрыгва». 1938. ДММ БССР

У адрозненне ад І. Гембіцкага А. Волкаў і В. Ціхановіч у даваенныя гады працавалі ў кніжнай графіцы, гаворка аб якой пойдзе далей.

Акрамя Мінска ў 30-я гады адным з цэнтраў развіцця графічнага мастацтва заставаўся Віцебск. Але яго мастацкае жыццё ў гэты час прыкметна заняпала — з віднага асяродка выяўленчай культуры, дзе бурліла творчае жыццё, выдаваліся часопісы, вяліся гарачыя дыспуты аб шляхах развіцця мастацтва, слынны горад на Дзвіне паступова зноў ператварыўся ў глухую правінцыю. Як адзначалася, Віцебск назаўсёды пакінулі К. Малевіч, М. Шагал, М. Дабужынскі, Л. Лісіцкі, З. Гарбавец і інш. З графікаў у родным горадзе застаўся толькі Я. Мінін, у якім крытыка 20-х гадоў бачыла аднаго з найбольш перспектыўных гравёраў. Надзеі не спраўдзіліся. У 1933 г. у часопісе «Мастацтва і рэвалюцыя» (№ 1—2) з'явіўся паклёпніцкі артыкул В. Вольскага «Аб рэцыдывах нацдэмаўшчыны ў творчасці мастака Я. Мініна». Гэта творчасць фактычна цалкам закрэслівалася, была абвешчана «нацыянал-дэмакратычнай дыверсіяй у мастацтве». Пэўны час Я. Мінін яшчэ працягваў працаваць, але ранейшы творчы запал ужо знік: тэрміновая «перабудова» графіка ўсё часцей прыводзіла да апрабаваных схем, сумных, пратакольна-дакладных аркушаў, у якіх усё «правільна», «дакладна», але няма душы, няма мастацтва. На Усебеларускай выстаўцы 1932 г. Мінін паказаў цыкл гравюр «Вайна». Эмацыянальны па настрою дрэварыт «Твар фашызму»

з гэтай серыі, але кампазіцыя яго мае некалькі фрагментарны характар. Ксілаграфіі Мініна 30-х гадоў менш тонкія паводле выканання, артыстызм штрыха, уласцівы яго раннім творам, больш ніколі не паўтарыўся. У задуме і кампазіцыі з'явіліся адзнакі банальнасці.

Паказальная гравюра «Чырвонаармейцы на лыжнай прагулцы». Яе кампазіцыя статычная, тры аднолькавыя па сілуэту фігуры чырвонаармейцаў мала звязаны паміж сабой. Тэхніка разьбы таксама малавыразная.

Тагачасная творчасць Л. Лейтмана, які таксама жыў і працаваў у Віцебску, развівалася ў рэчышчы трох жанраў: пейзажа, партрэта і тэматычнай кампазіцыі. Апрача шматлікіх краявідаў, пісаных звычайна непасрэдна з натуры, ён стварыў дзве вялікія серыі: «Жыццё, побыт і вучоба ў Чырвонай Арміі» (гуаш, 1937), і «Жанчыны на вытворчасці» (акварэль, 1938).

134. І. Гембіцкі. Выступленне У. І. Леніна перад чырвонаармейцамі. 1939. ДММ БССР

133. І. Гембіцкі. Партызаны рэжуць правады. 1939

Серыя «Жанчыны на вытворчасці» складалася з шасці лістоў. Гэта былі адны з першых работ на вытворчую тэму. Лейтман выканаў іх з натуры на Віцебскай швейнай фабрыцы КІМ. Лісты «Стаханаўка Шпакоўская», «Партрэт работніцы Францэвіч» маюць партрэтны характар. Лейтман умее перадаць індывідуальныя рысы партрэтаваных, акрэсліць іх характары. Тым не менш рэпартажнасць уласціва і гэтым досыць эцюдным і павярхоўным работам.

З даваенных пейзажаў Лейтмана захаваліся эцюды «Дажджлівы дзень. Дзвіна» (1934), «Мост» (1934), «Вясна» (1934), «Вечар» (1934). Асобныя з іх гарманічныя і прыгожыя па колеру, вылучаюцца тонкасцю колеравых суадносін і свежасцю выканання. Ім уласціва халодная, серабрыстая гама. Аднак абагульне-

насці беларускай прыроды Лейтман у сваіх эцюдах не дасягае. У большасці з іх, на жаль, няма таго, што мы называем «вобразам прыроды», няма сінтэзу адлюстравання і аўтарскага асэнсавання — якасцей, якія ўласцівы, напрыклад, пейзажам А. Астаповіча 20-х гадоў.

У тэхніцы ксілаграфіі выконваў свае раннія творы віцебскі графік Меер Аксельрод, які знаходзіўся пад

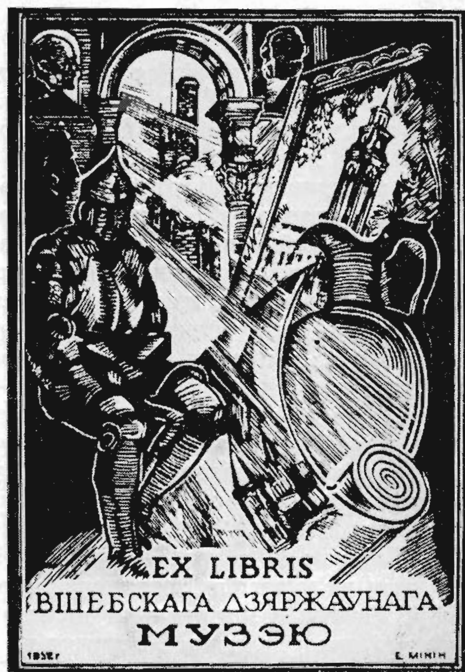
135. І. Гембіцкі. Уступленне Чырвонай Арміі ў Мінск у 1920 годзе. З серыі «Разгром белапольскіх акупантаў у 1920 г.» 1940. ДММ БССР

моцным уплывам свайго настаўніка У. А. Фаворскага. Яго ксілаграфія «Віцебск» — ледзь не копія вядомага дрэварыта Фаворскага «Сергіеў пасад» (1913).

Сучаснікам Аксельрода быў М. Горшман. Яго карыкатуры на дарэвалюцыйных яўрэйскіх гандляроў («Яўрэйскае вяселле» і інш.) уражваюць вастрынёй характарыстык, выразным малюнкам і тыпажом.

Амаль не захаваліся графічныя працы Фёдара Фогта. Выкладчык Віцебскага тэхнікума, ён прытрымліваўся ў сваёй творчасці прынцыпаў «Свету мастацтва». Удзельнічаў у выстаўках 1934, 1936, 1937 гг. у Мінску. У 1935 г. работы Фогта былі паказаны на выстаўцы выяўленчага мастацтва ў Маскве. Па ўспамінах вучняў Фогта можна меркаваць, што ён быў здольны педагог і ўсебакова адукаваны чалавек. «У яго перспектыва з сухой навукі ператваралася ў цікавейшы і неабходны закон, без якога немагчымы ні жывапіс, ні графіка, не кажучы ўжо аб архітэкту-

136. Я. Мінін. Экслібрыс. 1932



ры. Кожны ўрок Фёдара Адольфавіча не быў падобны на папярэдні. Іншы раз, напрыклад, на працягу дзвюх гадзін мы малявалі мадэль у руху. Праз кожныя пяць мінут натуршчык мяняў становішча торса,

137. Л. Лейтман. З серыі «Жанчына на вытворчасці». 1938. ДММ БССР

рук, ног, а мы павінны былі перадаць складаную схему руху. Развівалі мы таксама зрокавую памяць. Мадэль знаходзілася за спіной. Час ад часу нам дазвалялася азірнуцца... Падобныя трэніроўкі прыносілі цудоўныя вынікі» [28],— успамінаў Я. Ціхановіч.

Не парывае сувязі з Беларуссю і С. Юдовін. Жывучы ў Ленінградзе, ён зрэдку наведвае Бешанковічы. На аснове натурных замалёвак мастак у 1940 г. стварыў арыгінальны дрэварыт «У калгасе», у якім адлюстраваў калектывізацыю беларускага местачковага яўрэйства. У ёй па-ранейшаму адчуваецца выдатны талент гравёра — праўдзівага летапісца жыцця свайго народа. Але ў цэлым «перабудова» таксама наўрад ці спрыяла далейшаму развіццю самабытнага экспрэсіўнага стылю Юдовіна. Згаданая гравюра хаатычная па кампазіцыі, але ў манеры разьбы намячаецца тэндэнцыя да больш шырокай (чым у ранніх творах) жывапіснай трактоўкі.

У даваенны перыяд узрасла «ўдзельная вага» графікі ў творчасці прадстаўнікоў іншых жанраў. На жаль, іх падрыхтоўчыя малюнкі і эскізы да жывапісных палотнаў, скульптур амаль не захаваліся. У часопісе «Чырвоная Беларусь» у якасці ілюстратараў твораў беларускіх пісьменнікаў выступалі жывапісцы В. Волкаў, І. Ахрэмчык, скульптар З. Азгур і інш. У большасці сваёй іх ілюстрацыі не вылучаліся высокім узроўнем. Яны жывапісныя па стылю, нярэдка рыхлыя па форме, а часам слабыя па малюнку.

Выключэннем з'явіліся графічныя творы жывапісца Мікалая Лукіча Тарасікава (1908—1965). Улюбёнай яго тэхнікай былі акварэль і малюнак тушшу («Партрэт старога», «Жаночы партрэт» і інш.), выкананыя ў вольнай манеры. Штрых у мастака вольны і ўпэўнены, а ў святлоценявых эфектах адчуваецца густ жывапісца. Нягледзячы на знешнюю «лёгкасць», у працах М. Тарасікава відаць удумлівасць і сур'ёзнасць — якасці, якія ў пасляваенны перыяд развіліся ў яго жывапісных творах. М. Тарасікаў спрабаваў свае сілы і ў тэхніцы лінагравюры (ліст «У. Маякоўскі», 1940).

У цэлым 30-я гады — супярэчлівы перыяд у развіцці станковай графікі. Працэс фарміравання яе школы, які пачаўся пасля Кастрычніка і ў канцы 20-х гадоў ужо даваў пэў-

[28] Ціхановіч Я. Настаўнікі і вучні // Літ. і мастацтва. 1967. 8 жн.

138. М. Аксельрод. Гарадок у Беларусі. 30-я гг. ДММ БССР

139. М. Аксельрод. Віцебск. 30-я гг.

ныя вынікі, ва ўмовах культу асобы фактычна былі спынены. Эклектычны характар і рэпартажная павярхоўнасць (а нярэдка і кап'юнктурнасць многіх графічных лістоў) відавочныя. Здабыткаў, якія б сталі гонарам нашага мастацтва, мы не ведаем.

* * *

Значным радзелам выяўленчага мастацтва Беларусі 30-х гадоў была кніжная графіка. У афармленні кніг прымалі ўдзел А. Тычына, М. Эндэ, М. Лебедзева, М. Гусеў, М. Малевіч, І. Мільчын, Б. Малкін, жывапісец В. Волкаў і інш.

У гэты час перад савецкай кніжнай графікай стаялі складаныя і адказныя задачы: «...Па-першае, распрацоўка сродкаў псіхалагічнай і сацыяльнай характарыстыкі вобраза чалавека, па-другое, высвятленне метадаў ацэнкі чалавечых характараў, г. зн. вызначэння правільных адносін да станоўчых і адмоўных герояў літаратурных твораў. Пошукі высокамастацкай формы, якая адпавядае ўзросшаму і ўскладненаму вобразнаму і ідэйнаму зместу, ішлі ў непарыўнай сувязі з паглыбленнем і ўдасканальваннем метаду» [29].

Гэтыя задачы цалкам адносіліся і да беларускай кніжнай графікі. Выразна і ясна сфармуляваныя на I Усесаюзным з'ездзе пісьменнікаў (1934) асноўныя прынцыпы метаду сацыялістычнага рэалізму мелі вялікі ўплыў і стымулявалі развіццё рэалістычных традыцый кніжнага мастацтва.

Творы такіх маладых таленавітых мастакоў, як І. Гембіцкі, М. Малевіч, А. Шахрай, Б. Басаў, А. Волкаў, В. Ціхановіч, М. Карпенка, шмат у чым вызначылі характар і рэалістычную накіраванасць беларускай кніжнай графікі 30-х гадоў. Ідэйнамастацкае ўзбагачэнне — прамы вынік пераўтварэння мастацтва афармлення кнігі з чыста дэкаратыўнага і аздабленчага ў глыбока змястоўнае, рэалістычнае.

Вялікай падзеяй у развіцці кніжнай графікі Беларусі была арганізаваная ў 1934 г. першая выстаўка мастацкага афармлення кнігі ў БССР. На ёй экспанаваліся работы 41 мастака. Нягледзячы на тое што не ўсе графічна аформленыя кнігі мастацкай літаратуры былі паказаны і што экспазіцыя мела некалькі рэтраспектыўны характар, выстаўка дае магчымасць меркаваць пра тагачасны характар і стан кніжнай графікі рэспублікі. Яна мела на мэце паказаць творчыя дасягненні паасобных мастакоў-графікаў, пазнаёміць шырокія колы грамадства з агульным станам кніжнага мастацтва Беларусі. Выстаўка засведчыла і значнае ўзрастанне цікавасці беларускіх мастакоў да рускай літаратуры, якая ў 20-я гады ілюстравалася вельмі рэдка.

Выстаўка стала той вяхой у гісторыі кніжнай графікі Беларусі, якая адзначыла пераломны момант у яе развіцці. Прыкметна змяніўся характар творчасці шмат якіх мастакоў, напрыклад Барыса Майсеевіча Малкіна (1908—1972). Яго афорты да кнігі Я. Купалы «Над ракою Арэсай» (1936) экспанаваліся на дэкаднай выстаўцы ў Маскве (1935) [30].

У аснову вобразнага ладу ілюстрацый ляглі паданні пра сівое мінулае Палесся, з якога пачынаецца паэма. Цэнтральная частка трыпціха паказвае вялізны гмах замка і маленькую згорбленую фігурку чалавека з кайстрай на плячах. Цяжкія муры замка ўсёй сваёй масай прыгнятаюць

[29] Чегодаев А. Д. Пути развития русской советской книжной графики. М., 1955. С. 32.

[30] Трыпціх з гэтай серыі знаходзіцца ў Дзяржаўным музеі выяўленчых мастацтваў імя А. С. Пушкіна ў Маскве.

чалавека, не даюць яму разагнуцца, расправіць плечы.

На левай частцы трыпціха — выява аратага, на правай — зарослая Арэса. Малюнак у мастака яшчэ не надта ўпэўнены, але нельга не адзначыць адыход ад фармалістычных прынцыпаў, якія былі ўласцівы ранейшым работам Б. Малкіна. Трыпціх, па сутнасці, не кніжны, а станковы твор, выкананы на падказаную літаратарам тэму. Тым не менш ён дае магчымасць гаварыць пра ўсталяванне рэалістычных прынцыпаў у творчасці мастака.

Шмат кніг аформіў у 30-я гады В. Волкаў. Серыі ілюстрацый да паэмы А. Александровіча «Шчаслівая дарога» (1935) і беларускай казкі «Каваль Вярнідуб» (1936) належаць да ліку лепшых твораў мастака, у якіх ён рашае складаную праблему сацыяльна-псіхалагічнай трактоўкі мастацкага вобраза. Паэма А. Александровіча давала мастаку магчымасць прасачыць фарміраванне характару вясковага падлетка Рыгоркі, які жыве на пагранічнай заставе ў школьным інтэрнаце і ўсімі сваімі ўчынкамі, клопатамі, марамі звязаны з буднямі заставы. У ілюстрацыях раскрываецца шырокая панарама новага жыцця беларускага народа, паказваюцца новыя рысы характараў савецкіх людзей.

Малюнкі, зробленыя пяром, свабодна размяшчаюцца ў тэксце: старонкавыя ілюстрацыі чаргуюцца з паўстаронкавымі, аборачнымі, заставкамі. Яны зрокава ўзнаўляюць паэтычную тканіну паэмы, перадаюць напружанасць дзеяння. Вобразы набываюць псіхалагічную глыбіню, якой раней неставала беларускай кніжнай графіцы. Яны падаюцца ў эмацыянальнай экспрэсіі. Асаблівую ролю ў выяве адыгрывае асяроддзе, якое дапамагае найбольш поўна раскрыць характар героя.

Асноўная псіхалагічная нагрузка кладзецца на старонкавыя лісты, у якіх паслядоўна раскрыты розныя станы, настроі (маўклівы, задумлівы, рашучы, дзейны) Рыгоркі. Астатнія малюнкі дапаўняюць цэнтральныя лісты і з'яўляюцца як бы іх акампанементам.

Вобраз галоўнага героя ў ілюстрацыях В. Волкава паўстае перад чытачом у эмацыянальным развіцці, псіхалагічнай абгрунтаванасці. У выявах іншых персанажаў паэмы вылучаецца самае істотнае — іх думкі, пачуцці, перажыванні, узаемаадносіны. Праўда, некаторыя лісты сухаватыя і празмерна акадэмічныя, у іх нестае творчай выдумкі і разнастайнасці сюжэтаў, якія бачым у больш позніх працах мастака з іх сакавітым малюнкам.

У ілюстрацыях да казкі «Каваль Вярнідуб» характар малюнка змяняецца, мастак карыстаецца іншымі кампазіцыйнымі прыёмамі: уводзіць масавыя сцэны, пейзаж, архітэктурныя кулісы, паказвае абставіны дзеяння. Ілюстрацыі багатыя на выдумку, знаходлівасць, у іх іскрыцца народны гумар. З асаблівай любоўю «лепіць» мастак вобраз асілка каваля Вярнідуба, які ўвасабляе спрадвечную мару народа пра добрага і справядлівага абаронцу і вызваліцеля. Выяўленчае апавяданне вядзецца адэкватна літаратурнаму, у зрокавых вобразах узнаўляюцца найбольш яркія моманты казкі, сюжэт літаратурнага твора.

Эмацыянальнае ўздзеянне малюнкаў на чытача дасягаецца не толькі вастрынёй сітуацыі, дасціпным народным гумарам, але і займальнасцю (а гэта адметная рыса ілюстрацый В. Волкава). Узнікае яна не адвольна, а з'яўляецца вынікам глыбокага пранікнення ў вобразны лад казкі, якая па сваёй прыродзе займальная. Не прама — праз апавяданне, а праз узаемаадносіны са звярамі раскрываюцца рысы характару асілка Вярнідуба — яго дабрата, лагоднасць, чэснасць. Такім жа шляхам ідзе і мастак, перадаючы тыя ж думкі і ўяўленні выяўленчымі сродкамі.

Гумар ілюстрацый В. Волкава шматпланавы і сацыяльна абумоўлены: добразычлівы і лагодны — калі размова ідзе пра станоўчых герояў, пры абмалёўцы цара і яго прыслужнікаў ён перарастае ў выкрывальную, з'едлівую сатыру.

140. М. Малевіч. Ілюстрацыя да казкі П. Яршова «Канёк-Гарбунок». 1938.

Прыкметнае месца ў кніжнай графіцы 30-х гадоў належыць таленавітаму мастаку-самавуку Мікалаю Андрэевічу Малевічу. Ён прыйшоў у кніжную графіку з пэўным вопытам работы ў часопісах «Беларускі піянер» і «Іскры Ільіча». Своеасаблівасць таленту М. Малевіча як мастака заключаецца перш за ўсё ва ўменні бачыць смешнае, акцэнтаваць яго і ўвасабляць у цікавай і маляўнічай форме. Гэта асабліва прыкметна праявілася ў ілюстрацыях да казкі П. Яршова «Канёк-гарбунок» (1939). Праніклівы дар мастака грунтуецца тут на ўнутранай роднасці выяўленчага мастацтва і фальклору. Адсюль у яго малюнках самабытнасць, народны гумар і прастата народнай маралі, якая заўжды сцвярджае перавагу дабраты і прыгажосці над ліхам і пачварнасцю. Светлы, жыццесцвярджальны талент паэта знайшоў адэкватнае адлюстраванне на старонках кнігі. Усе малюнкі выкананы ў тэхніцы акварэлі, арганічна размешчаны ў кнізе і ўзбагачаюць тэкст наглядным зрокава-вобразным уяўленнем.

Лёгка, з узрастаючай цікавасцю вядзе мастак чытача ад падзеі да падзеі, з кожным разам усё больш і больш здзіўляючы яго сваёй творчай фантазіяй. Ён выкарыстоўвае звонкае спалучэнне яркіх, адкрытых колераў, смела вар'іруе іх, пры гэтым вытрымлівае тую адзіную цяжка ўлоўную меру ўмоўнасці і перабольшвання, што стварае непаўторны казачны настрой.

Іванушку мастак надзяляе дабрадушнай хітрасцю, свавольствам і наіўнасцю. У той жа час у яго вобразе паўстае сапраўдны народны герой. Зусім іншай пластычнай манерай карыстаецца мастак пры стварэнні адмоўных вобразаў, напрыклад цара. Ён таксама паказаны смешным, але смех, які ён выклікае, не добразычлівы і лагодны, а з'едлівы. Мастак падае яго ў гратэскавым плане. Нават колер у малюнках набывае актыўнасць, становіцца больш насычаным і гарачым.

М. Малевіч заўсёды адштурхоўваўся ад канкрэтнага зместу кнігі, ад стылістычных і вобразна-выяўленчых сродкаў жанру літаратурнай першакрыніцы. Іменна таму яго работы пазбаўлены штампаў, аднастайных кампазіцый, тэхніка малюнка заўсёды суаднесена са зместам, вызначана ім. Акрамя акварэлі мастак карыстаецца пяром і тушшу з акварэльнай падфарбоўкай і г. д. (ілюстрацыі да кнігі М. Лынькова «Пра смелага ваяку Мішку і яго слаўных таварышаў»). Чорна-белы тон малюнкаў добра стасуецца да шрыфту, а іх выяўленчы сюжэт падрабязна

ўводзіць чытача ў дзеянне. Ілюстрацыі досыць аб'ёмныя, дэталёва раскрываюць навакольнае асяроддзе.

У сярэдзіне 30-х гадоў у кніжную графіку прыходзяць першыя выпускнікі графічнага аддзялення Віцебскага мастацкага тэхнікума — В. Ціхановіч, А. Волкаў, Б. Басаў, А. Шахрай і інш. Кожны з іх унёс у кніжную графіку нешта сваё, індывідуальна-непаўторнае, адметнае. Так, Валянцін Мікалаевіч Ціхановіч (1909—1978) выступае пераважна як ілюстратар дзіцячай кнігі. Яго работы свежыя па думцы і арыгінальныя па кампазіцыі. Умела выкарыстоўвае ён і колер. Любоў да прыроды і лясных жыхароў, назіральнасць прыносяць яму поспех як мастаку-анімалісту. Яго ілюстрацыі да паэм М. Някрасава «Дзед Мазай і зайцы» (1936) і «Генерал Таптыгін» (1940), да казкі Ус. Гаршына «Лягушка-падарожніца» (1938), зборніка А. Чэхава «Апавяданні» (1939) і інш.— значнае дасягненне беларускай кніжнай графікі другой паловы 30-х гадоў. Ілюстрацыі мастака сведчаць пра няспынны пошук самастойнага вырашэння вобразаў роднай літаратуры.

Творчасць В. Ціхановіча зазнала цікавую эвалюцыю развіцця. Ужо ў малюнках да паэмы «Дзед Мазай і зайцы» выяўляецца яго схільнасць да анімалістычнай тэматыкі, хоць у цэнтры гэтай невялікай серыі знаходзіцца вобраз дзеда Мазая. Найбольш удала і поўна раскрыты ўнутраны свет рускага прыгоннага ў пачатковай паўстаронкавай (дзед Мазай расказвае дзецям пра напаткаўшую аднойчы зайцаў бяду) і ў старонкавай ілюстрацыі (ён стаіць ва ўвесь рост з зайцамі на фоне возера і лодкі). Ілюстрацыі будуюцца на выразнай сюжэтнай аснове, перададзены настрой, перажыванні герояў, іх жэсты і рухі. Аднак не пазбег мастак і пралікаў. Так, фігура героя на паўстаронкавай ілюстрацыі дадзена ў некалькі скажонай форме.

Затое ў анімалістычных малюнках мастак не меў сабе роўных. Яго зайцы, мядзведзі, ваўкі настолькі непасрэдныя, праўдзівыя і пераканаўчыя, што не ўзнікае сумнення ў дакладным вывучэнні мастаком анатоміі звяроў. Нават умоўны колер не скажае рэалістычнасці выяў.

У ранніх работах («Дзед Мазай і зайцы» і інш.) мастак яшчэ толькі намацвае асноўныя прынцыпы афармлення дзіцячай кнігі, шукае сваю манеру, стыль, сваю індывідуальную вобразную сістэму выяўлення. Мастацкая выразнасць і лаканізм прыходзяць пазней — у час афармлення кнігі Ус. Гаршына «Лягушка-падарожніца».

Характарызуючы сваіх персанажаў (лугоўку, качак), мастак выбірае толькі найбольш тыповыя і характэрныя іх рысы. Вялікую ролю адыгрывае і пейзаж, які ўваходзіць у ілюстрацыю як яго арганічная частка. У адрозненне ад ранніх малюнкаў, пабудаваных на спалучэнні шэрага і чорнага колеру плоскасцей, тут асновай для стварэння пластычнага вобраза служыць контурная лінія з чорнай і бела-шэрай плямай. Асабліва ўдала ўзноўлены сцэны «Жыла-была на свеце лягушка-квакушка» і «Як мы цябе возьмем? У цябе няма крылляў». У іх мастак карыстаецца прыёмам антрапамарфізму — наўмысным наданнем жывёлам учынкаў, дзеянняў і думак чалавека (у сярэдзіне 30-х гадоў гэты прыём сустракаўся ў ілюстрацыях дзіцячай кнігі).

Найбольш яскрава анімалістычнае майстэрства В. Ціхановіча выявілася ў ілюстрацыях да апавядання А. Чэхава «Белалобы». Малюнак, зроблены чорна-шэрым колерам на белавата-шэрым фоне, уражвае індывідуальнасцю і непасрэднасцю ўзнаўлення сцэны. Цьмяна, быццам у смузе далечыні, намечаны на заднім плане абрысы сялянскіх хат, аднак час і месца дзеяння паказаны дакладна. Жыццёвая верагоднасць выяўленай сцэны прывяла мастака да трапнага і жывога назірання рэальнай на-

туры і ўнесла ў ілюстрацыю дзіцячай кніжкі нешта пазітыўна-новае.

Серыя ілюстрацый да кнігі М. Някрасава «Генерал Таптыгін» задумана і пабудавана з улікам асаблівасцей дзіцячага ўспрымання, хоць аўтар нідзе не звяртаецца да спецыфічных прыёмаў дзіцячага малюнка. Ідэю паэмы В. Ціхановіч пачынае раскрываць у ілюстрацыі-вокладцы; далей мастак паслядоўна, як бы крочачы за сюжэтам паэмы, разгортвае фабульны ланцуг падзей. Ілюстрацыі выкананы ў тэхніцы літаграфіі, дзе колер робіцца важным сродкам вобразнага выяўлення.

У другой палове 30-х гадоў адным з прыкметных графікаў Беларусі становіцца Анатоль Валянцінавіч В о л к а ў. Яго бацька В. Волкаў, вядомы жывапісец, які таксама працаваў у галіне мастацтва кнігі, адыграў вялікую ролю ў творчым фарміраванні сына. Асабліва моцны ўплыў Волкава-бацькі адчуваецца ў першых працах мастака, напрыклад у ілюстрацыі да паэмы Я. Коласа «Міхасёвы прыгоды» (1935). Тут запазычаны не толькі сам прынцып кампазіцыйнай пабудовы ілюстрацый, але і іх размяшчэнне ў тэксце: тое ж самае чаргаванне старонкавых тонавых лістоў з жывымі замалёўкамі, зробленымі пяром і раскіданымі непасрэдна ў тэксце, тыя ж класічныя прынцыпы пабудовы глыбокай прасторы і аб'ёмнасць малюнка, што і ў ілюстрацыях В. Волкава да кнігі А. Александровіча «Шчаслівая дарога».

Разам з тым ужо ў першых працах А. Волкава адчуваюцца самастойнасць, імкненне да пошуку уласных сродкаў стварэння дзіцячага вобраза, схільнасць да гумару, у якім заўважаюцца першыя рысачкі будучага вядомага карыкатурыста. Гэта відаць у ілюстрацыях да кнігі В. Глазырына «Коля Гузоўскі» (1935), дзе вобраз беспрытульніка, а пазней юнага чырвонагвардзейца-разведчыка Колі выразна індывідуалізаваны.

Асабліва ўдалыя лісты з малюнкамі дзяцей. Мастак тонка адчувае зменлівую, чулую дзіцячую душу, спасцігае яе ўнутраны свет, што напаўняе яго кампазіцыі рэальным гучаннем і надае ім вобразную выразнасць. У кнізе «Коля Гузоўскі» такія першыя чорна-белыя старонкавыя ілюстрацыі з вельмі простай і лаканічнай кампазіцыяй, пабудаванай на белай паверхні ліста. Малюнак старанна прапрацаваны амаль да дробных дэталей.

Да ранняй творчасці А. Волкава адносяцца таксама малюнкі да кнігі М. Лынькова «Міколка-паравоз» (1937). У каляровых малюнках мастак дае ясныя і захапляючыя выявы, арганічна ўкампанаваныя ў тэкст. У гэтых ілюстрацыях выразна выступае характэрная рыса творчай індывідуальнасці мастака — схільнасць да шаржу і карыкатуры.

Сэнсавая нагрузка ва ўсёй серыі кладзецца на вобраз Міколкі. Аўтар

141. А. Волкаў. Ілюстрацыя да аповесці Я. Коласа «Дрыгва». 1940

раскрывае яго характар праз псіхалагічную рэакцыю юнага героя на самыя разнастайныя жыццёвыя сітуацыі. Мы бачым Міколку і смелым, і знаходлівым, і па-дзіцячаму радасным, і свавольным. Уражвае сцэна сутычкі Міколкі з начальнікам дэпо. Тлустая і да агіднасці брыдкая фігура начальніка, якая па ўяўленню хлапчука ўвасабляе самага што ні ёсць тыповага буржуа, супрацьпастаўлена тоненькай, кволай фігурцы Міколкі. Але колькі ў ёй выяўленчага запалу і нянавісці да буржуазіі — ён намаляваны ў наступальнай позе са сціснутымі кулакамі.

Празмерная гіпербалізацыя тут не зніжае эмацыянальнай перакананасці — мы бачым двух непрымірымых ворагаў, нават больш — сутыкненне двух класаў, і ў гэтым сэнс ілюстрацыі адэкватны літаратурнаму твору. Гіпербала як адзін са сродкаў найбольш зрокавага і эмацыянальнага выяўлення патрабуе пачуцця той меры ўмоўнасці, без якой мастак не рэалізуе сваёй задумы або скоціцца да плакатнай карыкатуры. Апошняе, г. зн. перабольшванне, празмерная акцэнтацыя якой-небудзь адной рысы або якасці, часам праглядаецца ў працах А. Волкава.

Калі гаварыць пра серыю ў цэлым, дык мастак даволі паспяхова справіўся з сацыяльнай і псіхалагічнай характарыстыкай адмоўных персанажаў.

Найбольшай спеласцю майстэрства адзначаны ілюстрацыі А. Волкава да кнігі Я. Коласа «Дрыгва» (1940), у якіх ён упэўнена вырашае праблему псіхалагічнай трактоўкі станоўчых вобразаў.

Серыя ілюстрацый неаднародная. Яна складаецца з каляровых акварэльных лістоў-уклеек, старонкавых тонавых ілюстрацый (зеленавата-шэрага колеру), арганічна звязаных з тэкстам, і штрыхавых (застаўка і малюнак на тытуле). Ілюстрацыі чаргуюцца і даволі добра ўкампанаваны ў тэкст.

Вузлавыя моманты сюжэта аповесці мастак раскрывае ў лістах-уклейках. Напрыклад, франтыспіс з выявай у фас дзеда Талаша з вінтоўкай на фоне прыцярушанага снегам лесу. Тут мастак без лішняй дэталізацыі канцэнтруе ў вобразе дзеда Талаша найбольш тыповае і характэрнае, іменна таму ён і гучыць па-коласаўску. Як гэты, так і астатнія малюнкі пабудаваны аб'ёмна, у глыбокай трохмернай прасторы.

Цікава зроблены лісты сустрэчы дзеда Талаша з чырвонаармейцамі і бою з палякамі. Першы малюнак насычаны чыстым зімовым паветрам. Паэтычнасць прыроды змякчае тое напружанне, якое павінен адчуваць чытач па зместу эпізоду. Затое другая ілюстрацыя пададзена мастаком у моцнай дынаміцы. Тут усё — паставы партызан, іх рухі, жэсты, выраз твару камандзіра — падпарадкавана выяўленню нястрымнага імкнення да перамогі.

Творчасць А. Волкава другой паловы 30-х гадоў значна пашырала магчымасці беларускай кніжнай графікі, нягледзячы на тое, што, па сутнасці, гэта быў час пачатку яго пошукаў у кніжным мастацтве.

Паспяхова пачынае свой шлях у беларускай кніжнай графіцы і Веніямін Мацвеевіч Басаў, адзін з лепшых па малюнку выпускнікоў Віцебскага мастацкага тэхнікума. Ён ілюструе і афармляе пераважна класічную рускую і замежную літаратуру. Яго ілюстрацыі сведчаць пра ўдумлівае і сур'ёзнае стаўленне да мінулага, імкненне да ўзнаўлення не толькі эмацыянальнай атмасферы літаратурнага твора, але і подыху часу, эпохі, у якой адбываецца дзеянне.

У большасці выпадкаў яго выяўленчая мова лаканічная, а падчас і скупаватая. Ён амаль не дэталізуе падзеі, не ўводзіць у ілюстрацыю масавыя сцэны, пазбягае гістарычных апісанняў месца дзеяння. Перш за ўсё яго цікавяць людзі, героі кніг, іх пачуцці, імкненні, перажыванні. Гэта

якасць даволі прыкметна вылучае Б. Басава сярод маладых беларускіх ілюстратараў 30-х гадоў. Нават у ранніх ілюстрацыях да аповесці У. Краўчанкі «Таямніца аднае вышкі» (1935), апавяданняў А. Вярэйскага «Таня-рэвалюцыянерка» (1936) і Г. Сянкевіча «Янка-музыкант» (1938), паэмы М. Някрасава «Сялянскія дзеці» (1938) ужо бачны гэтыя рысы. Мастак адмаўляецца ад паслядоўнага і разгорнутага выяўленчага апавядання, а толькі знаёміць чытача з персанажамі, паказваючы іх у розным стане і дзеянні. Пры гэтым на першы план выходзіць псіхалагічная характарыстыка вобраза.

Вельмі характэрны ў гэтым сэнсе ілюстрацыі да кнігі А. Вярэйскага «Таня-рэвалюцыянерка», дзе вобраз Тані дадзены двойчы. У першай паўстаронкавай ілюстрацыі гераіня паказана на ложку ў паўпрофіль. Яе погляд, чуйны і занепакоены, напоўнены трывогай. Яна ўважліва ўслухоўваецца ў тое, што адбываецца ў суседнім пакоі: там ідзе вобыск, жандары штосьці шукаюць. На другой — старонкавай — ілюстрацыі мы бачым Таню ўжо ў дзеянні: у яе руках збанок з малаком і скрутак са шрыфтам. Фігура малюецца да сярэдзіны ў фас, з рэзкім паваротам галавы ўправа. Уся яна ў імклівым парыве, яе напружаныя погляд, пастава, рухі тлумачацца прадчуваннем бяды — схаваць, хутчэй схаваць шрыфт. Гэта напружанне перадаецца чытачу, які хвалюецца разам з Таняй.

Так пры дапамозе пластычных сродкаў мастак дасягае выразнасці і пераканальнасці вобраза, хаця яго малюнак стрыманы: чорна-белы колер нанесены пяром або пэндзлем — некалькі штрыхоў і плям. Дарэчы, гэтым прыёмам мастак карыстаецца амаль заўсёды.

Па сутнасці, у ілюстрацыях Б. Басава прысутнічаюць і жывуць толькі людзі, героі твораў. Ён паказвае іх у розных ракурсах, у розным стане, як таго патрабуюць тыя або іншыя абставіны. Мастак беражліва і ўважліва адносіцца да літаратурнага тэксту, умее чытаць яго і вылучыць у дзеянні тыя моманты, якія найбольш дакладна ўзнаўляюць вобраз і дапамагаюць раскрыць эмацыянальную плынь кнігі, яе падтэкст.

Цікава зроблены ілюстрацыі да апавядання Г. Сянкевіча «Янка-музыкант». Ужо на ілюстрацыі-застаўцы чытач бачыць галоўнага героя, хаця гэты малюнак не нясе ніякай інфармацыі аб характары сюжэта. Ён проста прымушае чытача прыглядзецца да героя.

На вялікім валуне ў профіль намалявана кволая і танюсенькая, як чароціна, фігура Янкі. Яго твару не відаць, ціха і пакорліва складзены на каленях рукі і гэтак жа спакойна прыхіліўся да каменя яго брыль, а наперадзе адзінокае і таксама гаротнае дрэва. Янка сядзіць і слухае музыку прыроды. Чытач адразу ж уваходзіць у гэту атмасферу і адчувае тую журботнасць і самотную жальбу, якою насычаны вобраз. Выява не мае канкрэтнай літаратурнай аналогіі, яна выцякае з усяго твора, як бы канцэнтрыруе ў сабе саму ідэю вобраза.

Далей мастак паказвае Янку з маці. Фігуры дадзены са спіны. Па тым, як пакорліва схілілася галава Янкі, як гаротліва стаіць маці, адчуваецца страшэнная беднасць і гора гэтай сям'і. Малюнак вельмі скупы, толькі намечаны штрыхавымі лініямі фігуры, якія дадзены без фону, без прасторы, хаця апошняя існуе і напаўняе ілюстрацыю. Такім прыёмам мастак раскрыў і галечу, і непазбыўную адзіноту.

Надзвычай трагічна гучыць ліст, дзе Янка з затоенай тугой і смуткам употай глядзіць на скрыпку, паліраваная паверхня якой прывабна зіхаціць у месячным ззянні. Фон і амаль уся фігура Янкі дадзены чорным густым колерам і зліваюцца разам, асветлена толькі частка спіны і частка скрыпкі на сцяне. Пераважае чысты колер без тонавых пераходаў. Толькі

скупымі штрыхамі намечаны асобныя дэталі, прадуманы дынамічныя суадносіны плям.

І наадварот, смерць Янкі мастак «асвятляе». Амаль увесь малюнак робіцца тонкім, празрыстым штрыхом, а твар, падушка і фон застаюцца чыста-белымі. Ледзь відна на сцяне скрыпка, пра якую так марыў і якой так і не дачакаўся небарака. Такім пластычным прыёмам мастак як бы аблягчае Янку смерць, зрабіўшы яе лёгкай і светлай.

У ілюстрацыях да «Янкі-музыканта» Б. Басаў праявіў сябе не толькі як майстар трагічнага расказу, ён здолеў раскрыць сацыяльную сутнасць твора і зрокава ўзнавіць яе, што для шмат якіх мастакоў 30-х гадоў заставалася складанай і амаль невырашальнай задачай.

З вялікім майстэрствам інтэрпрэтуе мастак у штрыхавых малюнках з тонкай, пявучай, чыстай лініяй вобразы паэмы М. Някрасава «Сялянскія дзеці». Кожны вобраз індывідуальны, не паўтарае адзін аднаго, і разам з тым іх аб'ядноўвае сацыяльная прыналежнасць — гэта сялянскія, а не местачковыя ці гарадскія дзеці. З асаблівай пранікнёнасцю выканана ілюстрацыя «Мужычок з нагаток» (1938). З дзяцінства нам знаёмы і любы гэты някрасаўскі вобраз. Ён узнаўляўся мастакамі шматразова не толькі на кніжных ілюстрацыях, але і на станковых карцінах. Аднак калі мы глядзім на басаўскага мужычка з нагатка, дык значна шырэй разумеем і стыль і сэнс паэзіі вялікага паэта.

Талент мастака як кніжнага графіка раскрываецца ва ўсю сілу пазней, у пасляваенны перыяд.

Пачынае сваю работу ў галіне кніжнага мастацтва ў гэтыя гады і Аляксандр Іванавіч Шахрай, выпускнік паліграфічнага аддзялення Віцебскага мастацкага тэхнікума. У яго ілюстрацыях да кнігі В. Каваля «Санька-сігналіст» (1936), да зборніка апавяданняў А. Чэхава і іншых кніг раскрываецца своеасаблівая манера выканання — імкненне перадаць эмацыянальны лад кнігі.

Праўда, у першых ілюстрацыях, напрыклад да кнігі В. Каваля «Санька-сігналіст», яшчэ адчуваецца рыхласць кампазіцыі, няспеласць малюнка. Невялікія штрыхавыя ілюстрацыі (буквіцы, застаўкі і інш.) чаргуюцца з тонавымі старонкавымі ўклейкамі. Серыя не ўспрымаецца як аднародная, ілюстрацыі-ўклейкі нецікавыя, сумныя. Яны не раскрываюць зместу кнігі, а толькі каменціруюць яго.

У пазнейшых работах у мастака выпрацоўваецца своеасаблівая індывідуальная манера. Ён больш самастойны ў выбары тэмы, яе інтэрпрэтацыі, імкнецца да большай абагульненасці. Гэта добра прасочваецца ў малюнках да паэмы М. Някрасава «Каму на Русі жыць добра» (1940). Настрой літаратурнага твора тут перадаецца як праз персанажаў, так і праз пейзаж, які набывае актыўную ролю. Мастак па-някрасаўску асэнсоўвае і паказвае прыгажосць рускай прыроды з яе неабсяжнымі палямі, лугамі, лясамі. Часам пейзаж адыгрывае і падпарадкаваную ролю, але заўсёды ўспрымаецца як лейтматыў паэмы.

На жаль, шмат якія задумы не былі здзейснены і творчыя магчымасці засталіся нераскрытымі, бо заўчасная смерць абарвала жыццё маладога мастака.

З вялікім майстэрствам працаваў у тыя гады над рускай класікай малады таленавіты графік Яўхім Сямёнавіч Мінін. Яго штрыхавыя малюнкі да апавяданняў М. Горкага «Дзед Архіп і Лёнька» (1936) і І. Тургенева «Муму» (1937) не толькі пераканаўча ілюструюць падзеі, але і выклікаюць у чытача пачуцці і думкі, сугучныя з літаратурным творам.

Малюнкі да апавядання М. Горкага «Дзед Архіп і Лёнька» разнастайныя па кампазіцыйных прыёмах: гарызантальныя раскрываюць шырокую панараму далёкіх прастораў або

падзей, вертыкальныя паглыбляюць дзеянне, а старонкавыя — асацыятыўныя — ствараюцца на аснове горкаўскага падтэксту, у іх мастак укладвае свае адносіны, перажыванні і настрой. Малюнкі ўмела ўкампаноўваюцца ў тэкст і ўзгадняюцца са шрыфтам.

Я. Мінін ніколі не ілюструе тэкст з літаральнай дакладнасцю, не прытрымліваецца строга апісання. Ён абапіраецца на ўсю суму звестак, якія даюцца пісьменнікам праз характар і паводзіны герояў. Героі Мініна заўсёды актыўныя — яны дзейнічаюць, разважаюць. Кароткім адрывістым штрыхом, няўлоўным згібам мастак надзвычай дакладна і ўмела перадае тонкія адценні пачуццяў, перажыванняў.

Гэта добра прасочваецца ў яго малюнках да кнігі І. Тургенева «Муму», асабліва ў створаным ім вобразе галоўнага героя, які мастак праносіць праз увесь сюжэт. Вобраз Герасіма паўстае перад чытачом патургенеўску дужым вясковым мужыком-асілкам, высокім, з капой валасоў на галаве. У той жа час мастак пластычна ясна і паэтычна ўвасабляе ў ім светлую і гуманную душу, чулае да ўсяго жывога сэрца.

Першая ілюстрацыя ствараецца мастаком не па канкрэтнаму тэксту, а па ўспамінах Герасіма — дзе ён жыў, кім быў, пакуль трапіў у дворнікі да маскоўскай пані. Далей разгортваецца жыццё Герасіма ў доме пані. Кампазіцыі будуюцца па прынцыпу трохмернай прасторы з ясным адчуваннем святла і аб'ёму, якія адыгрываюць вялікую ролю ў раскрыцці вобразаў. Не абыходзіць мастак і аксесуараў, якія ўзнаўляюць у малюнку каларыт эпохі, ствараюць атмасферу дома прыгонніцы.

У другой палове 30-х гадоў мастакі — ілюстратары кніг усё часцей і часцей звяртаюцца да рускай класікі. Інтарэс да рускай класікі быў «для графікаў жыватворнай крыніцай у іх пошуках шматграннага станоўчага героя» [31], бо іменна ў ёй мастакі чэрпалі сілы для стварэння няўміручых вобразаў.

Міхаіла Міхайлавіча Карпенку ў асноўным прыцягвалі творы М. Горкага. Ён заўсёды імкнуўся да вырашэння вобраза станоўчага героя, стварэння сацыяльна-псіхалагічнага партрэта. У ілюстрацыях-партрэтах да твораў М. Горкага «Чалкаш» (1939) і «Дзяцінства» (1939) мастак усю ўвагу засяроджвае на характарах герояў, імкнецца раскрыць складаны, а часам супярэчлівы ўнутраны свет чалавека, праўдзіва паказвае яго лёс у зменлівых жыццёвых абставінах. Вобразы М. Карпенка амаль заўсёды дае буйным планам, аб'ёмна, абагульнена. Яго малюнкі, выкананыя ў чорна-белай танальнай манеры, амаль жывапісныя. Кампазіцыя большасці малюнкаў замкнута ў межах першапланавых фігур са строгімі прасторавымі суадносінамі паміж імі, але без паглыбленай прасторы. Толькі ў асобных ілюстрацыях пейзаж адыгрывае ролю фону, але асноўная ўвага ўсё ж сканцэнтравана на выявах першага плана.

У ілюстрацыях да аповесці М. Горкага «Дзяцінства» мякка вымалёўваюцца толькі фігуры, шэры фон адразу замыкаецца за імі. Напрыклад, у кампазіцыю, на якой паказана падрыхтоўка да экзекуцыі Алёшы, уведзены тры размешчаныя па кругу фігуры: укленчаная бабка з узнятымі рукамі, яна ў адчаі: яе любага ўнука зараз засякуць да паўсмерці; трохі глыбей — фігура перапалоханай і скамянелай ад гора Варвары — маці Алёшы; цэнтральная фігура кампазіцыі — дзед. Ён кідае Алёшу на дубовы ўслон з вымачанымі дубцамі. Побач дубовы цэбар з вадой.

Створаныя М. Карпенкам пластычныя вобразы насычаны ідэйна-

---

[31] Шаптыко Н. И. Книга, художник, время. М., 1962. С. 57.

псіхалагічным зместам, аднак ліст не да канца пераконвае чытача ў праўдзівасці сцэны. Вобраз дзеда з Алёшай на руках няўдала падаецца мастаком у руху. Алёша здаецца зусім маленькім хлопчыкам, а ў аповесці гэта падлетак. Вобраз жа бабкі, наадварот, успрымаецца надзвычай эмацыянальна, хоць яна і паказана ў паўпрофіль са спіны.

У такой замкнутай кампазіцыі будуюцца амаль усе малюнкі серыі і нават тыя, у якіх шмат дзеючых асоб. Напрыклад, эпізоды бойкі і піцця чаю. Такім прыёмам М. Карпенка імкнецца ўзмацніць псіхалагічнае гучанне вобразаў. Аднак не заўсёды мастак дасягае арганічнай цэласнасці кампазіцыі. Ілюстрацыя, на якой паказана ўся сям'я Кашырыных за сталом, з прычыны пасіўнасці формы і колеру атрымалася невыразнай як па малюнку, так і па кампазіцыі. Мастак не здолеў раскрыць тыя думкі, якія імкнуўся ўвасобіць у ім. Несумненнай удачай мастака можна лічыць ліст, у якім паказана сустрэча Алёшы з маці, і апошні ліст «І пайшоў я ў людзі...»

На ўсіх папярэдніх малюнках Алёша знешне мала падобны на маладога Горкага. Толькі ў апошнім лісце мастак даў дакладную партрэтную характарыстыку героя. З кайстрай за плячамі і кіем у руках крочыць ён у невядомае — у жыццё. Яго дапытлівы і трохі насцярожаны погляд накіраваны ўперад. Ва ўсёй кампазіцыі бачыш перш за ўсё чалавека, другарадныя дэталі адсунуты на другі план.

У аналагічнай манеры пабудаваны ілюстрацыі да «Чалкаша». Гэта тыя ж самыя ілюстрацыі-партрэты, дзе вобразы Чалкаша і Гаўрылы дадзены ў дзеянні і раскрываюцца ў рэальных сацыяльна-жыццёвых абставінах. Усе яны манахромныя. Як і ў папярэдняй серыі, з прычыны невыразнасці формы і пасіўнасці колеру шмат у якіх лістах вобразы атрымаліся вялымі, аморфнымі.

Вялікай удачай маладога мастака Майсея Барысавіча Ваксера з'яўляюцца ілюстрацыі да рамана І. Ганчарова «Абломаў» (1939). У штрыхавых малюнках, зробленых у разнастайных варыянтах (застаўкі, аборачныя, паўстаронкавыя, старонкавыя і інш.), перад чытачом паўстаюць паўнакроўныя ганчароўскія вобразы. Мастак прадпрыняў даволі ўдалую спробу раскрыць грамадскую сутнасць чалавека. Вобразы пададзены з вялікай экспрэсіяй, якая часам мяжуе з гратэскам. Мастак высвятляе тую ці іншую з'яву ў самым нечаканым аспекце, паказвае персанажаў у розных ракурсах і станах. М. Ваксер прыкмеціў і паказаў у кожным вобразе характэрнае і тыповае для рамана ў цэлым.

Цікава дэбютаваў у гэты час і Б. Каплан вялікай і разнастайнай серыяй ілюстрацый да «Кабзара (1939) Т. Шаўчэнкі.

У 30-я гады работа над вобразамі класічнай літаратуры набыла сур'ёзны і адказны характар. «Адным з важных сродкаў прапаганды, зразумела, былі рэалістычныя ілюстрацыі, агульназразумелыя і агульнадаходлівыя, сапраўды здольныя не толькі даваць ясныя зрокавыя ўяўленні і дакладныя веды пра мінулае, але і раскрыць усю агромністую ідэйную і мастацкую значнасць вобразаў класікі, пры гэтым, зразумела, не толькі ў іх крытычным, але і ў іх сцвярджальным змесце» [32].

Гэта было гістарычна абумоўлена. Руская літаратура займала ва ўсёй савецкай культуры вядучае месца. Перад ілюстратарамі паўстала адна з галоўных задач — вызначэнне крытэрыяў ацэнкі спадчыны мінулага, выбар вобразна-выяўленчых сродкаў для раскрыцця рэалістычнага вобраза. У гэтым сэнсе добры пры-

[32] Чегодаев А. Д. Пути развития русской советской книжной графики. С. 34.

клад паказалі такія вядомыя мастакі кнігі, як Д. Шмарынаў, Я. Кібрык, С. Герасімаў, Кукрыніксы і інш., у творчасці якіх усталёўваліся прынцыпы новага рэалістычнага падыходу да вырашэння вобразаў.

Аналагічны падыход стаў заўважацца ў другой палове 30-х гадоў і ў беларускіх ілюстратараў — В. Волкава, А. Тычыны, А. Волкава, В. Ціхановіча, М. Малевіча, Б. Басава, Я. Мініна, М. Карпенкі і інш. Такая накіраванасць пошукаў дапамагла беларускім мастакам цвёрда стаць на рэалістычны шлях.

У другой палове 30-х гадоў знешняе афармленне кнігі ўзбагацілася і набыло новыя якасці. Калі дагэтуль афармленне кнігі зводзілася толькі да вокладкі, дык цяпер з'яўляюцца мастацкая супервокладка, ілюстраваны форзац, тытулы і шмуцтытулы. Павялічваецца фармат кніг, пераплёты робяцца з больш прыгожых і даражэйшых матэрыялаў — ледэрыну, каленкору, шоўку і інш.

Аднак выразнага падзелу мастакоў на ілюстратараў і афарміцеляў у кніжным мастацтве рэспублікі ў 30-я гады не было, хаця такія мастакі, як А. Тычына, А. Каржанеўскі і інш., спецыялізаваліся ў афармленчай галіне. Шмат увагі афармленню кніг аддаваў А. Каржанеўскі, адзін з першых выпускнікоў паліграфічнага аддзялення Віцебскага мастацкага тэхнікума. Ён зрабіў шмат цікавых вокладак, супервокладак, форзацаў, тытулаў, шмуцтытулаў (дэкаратыўна аформлены ім форзацы кніг «Сустрэчы» Я. Скрыгана, «Маё пакаленне» Э. Агняцвет, «Чатыры вятры» П. Глебкі, «Набліжэнне» З. Бядулі (усе 1935 г.) і інш.).

Як у ілюстрацыях, так і ў знешнім афармленні беларускія мастакі дасягнулі значных поспехаў. Сведчаннем гэтага з'яўляецца дэкадная выстаўка беларускай літаратуры і мастацтва ў Маскве (1940), на якой кніжная графіка займала адно з вядучых месц сярод іншых відаў беларускага мастацтва. Амаль усе мастакі-графікі былі прадстаўлены на выстаўцы.

Карэнным чынам змянілася ў гэтыя гады і практыка работы Дзяржаўнага выдавецтва БССР. Яно менш прыцягвала да работы выпадковых мастакоў. Вакол выдавецтва згуртаваўся сталы калектыў графікаў-прафесіяналаў, выпускнікоў паліграфічнага аддзялення Віцебскага мастацкага тэхнікума (да Вялікай Айчыннай вайны адбыліся чатыры выпускі). Кніжная графіка стала самастойным відам выяўленчага мастацтва. Змяніліся да яе адносіны як саміх мастакоў, так і тэарэтыкаў-мастацтвазнаўцаў. Палепшылася паліграфічнае выкананне. Трэба адзначыць, што да Вялікай Айчыннай вайны ў кніжнай графіцы была ўсё ж невысокая якасць друку. Гэта пытанне вырашылася ўжо ў пасляваенны час, пасля стварэння ў рэспубліцы ў канцы 50-х — пачатку 60-х гадоў паліграфічнай базы.

30-я гады — гэта перыяд упартай работы, настойлівых пошукаў, творчых сутыкненняў, супярэчнасцей. Ішла барацьба за якасць, стыль, за лепшы выгляд беларускай кнігі. У працэсе станаўлення і фарміравання беларускай савецкай графікі былі набыты відавочныя дасягненні, якія трывала паставілі яе на шлях сацыялістычнага рэалізму.

СКУЛЬПТУРА

Адной з асноўных праблем, што вырашаліся мастацтвам у 30-я гады, была праблема стварэння вобраза сучасніка. На змену энергічным, валявым вобразам гераічных рэвалюцыйных гадоў, адзначаным унутранай напружанасцю, мэтанакіраванасцю, трактаваным мастакамі 20-х гадоў у абстрактным сімвалічным плане ці, наадварот, у вузкабытавым разуменні канкрэтнай асобы, у 30-я гады прыходзіць вобраз чалавека новай, са-

142. Г. Манізер. Помнік У. І. Леніну перад Домам урада ў Мінску. 1934

143. А. Бембель. Гарэльеф у Доме ўрада ў Мінску. 1936. Фрагмент

цыялістычнай фармацыі з уласцівай яму шырынёй інтарэсаў, з новымі, народжанымі сацыялістычнай рэчаіснасцю рысамі характару.

Духоўна выраслі і самі мастакі. Побач з майстрамі старэйшага пакалення паспяхова працуюць скончыўшыя савецкія навучальныя ўстановы маладыя мастакі. Іх намаганні накіраваны на больш глыбокае пранікненне ў жыццё, пошукі сучаснага вобраза вядуцца шырока, па многіх напрамках. Мастакоў ужо не задавальняе простая фіксацыя характараў і тыпаў людзей. Пошукі вядуцца пад знакам пранікнення ў духоўнае жыццё сучасніка. Распрацоўваючы складаны вобраз савецкага чалавека, беларускія скульптары праз канкрэтныя вобразы лепшых прадстаўнікоў рэспублікі імкнуцца выявіць прыкметы часу, стварыць эмацыянальную атмасферу жыцця ўсяго народа.

Маладыя беларускія скульптары, выкарыстоўваючы вопыт майстроў старэйшага пакалення, зноў звяртаюцца да вобразаў 20-х гадоў, як бы папраўляючы недасканалыя вопыты сваіх папярэднікаў, шукаючы ў той жа час суадносіны гэтых вобразаў з сучаснасцю.

Ажыццяўленне ідэі манументальнай прапаганды ў тым яе высокім сэнсе, у якім яна была прапанавана У. І. Леніным, па-сапраўднаму было распачата ў Беларусі на пачатку 30-х гадоў. Адыграўшыя пэўную выхаваўчую ролю недасканалыя часовыя помнікі 20-х гадоў, што ўпрыгожвалі старыя вуліцы і скверы, не адпавядалі патрэбам перыяду будаўніцтва новых і карэннай перабудовы старых гарадоў. Новыя метады будаўніцтва, новыя матэрыялы і новыя ўяўленні аб архітэктурным выглядзе гарадоў вымагалі новых манументальна-дэкаратыўных форм скульптуры.

У 1932 г. па праекту архітэктара І. Лангбарда ў Мінску пачалося будаўніцтва Дома ўрада БССР. Аблічча будучага грандыёзнага збудавання задумваецца архітэктарам як адзіны архітэктурна-скульптурны комплекс, які павінен быў уключыць у сябе самыя разнастайныя формы скульптуры, закліканыя ўпрыгожыць не толькі плошчу ля Дома, але і яго інтэр'ер са шматлікімі вялікімі холамі,

лесвіцамі, заламі пасяджэнняў. З гэтай мэтай Беларускім урадам быў аб'яўлены ўсесаюзны конкурс на лепшы праект помніка У. І. Леніну. Пераможцам стаў выдатны савецкі скульптар-монументаліст М. Манізер. У аснову вобразнага вырашэння помніка скульптар паклаў не тыповую для яго творчасці сітуацыю: Ленін — аратар, трыбун, правадыр. Кампазіцыя будуецца на суадносінах масы людзей, што падразумяваюцца, і ўзнятай над ёй фігуры Леніна. Гэты сюжэт выбраны скульптарам з мноства іншых магчымых рашэнняў, безумоўна, не выпадкова. Адлюстраванне ў мастацтве жыцця і дзейнасці правадыра заўсёды вызначаецца ідэйна-вобразнай задачай, у імя якой і выбіраецца тая ці іншая сітуацыя з мноства іншых. Ленін-аратар — кампазіцыя тыповая для канца 20-х — пачатку 30-х гадоў, калі асабліва востра стаяла задача ўцягнення шырокіх народных мас у актыўную грамадскую дзейнасць. Групы вобразаў, што ўвасабляюць народ, вынесены на плоскія зрэзы пастамента-трыбуны і выкананы ў форме барэльефаў. Выразна вызначаны скульптарам тыпы галоўных сацыяльных груп грамадства, якія ўдзельнічалі ў рэвалюцыі. Кожная фігура ўвасабляе тут найбольш тыпізаваныя рысы, якія нясуць у сабе вобраз эпохі. Выразны і строгі вобраз Леніна, у рашэнні якога асаблівую ўвагу скульптар удзяліў агульнаму сілуэту фігуры.

Астатнія работы па афармленню інтэр'ера Дома ўрада дасталіся беларускім скульптарам. На лесвічных маршах цэнтральнага ўвахода ўстаноўлены манументальныя бюсты К. Маркса і Ф. Энгельса (аўтар М. Керзін), К. Лібкнехта (Т. Ізмайлаў), М. Г. Чарнышэўскага (А. Арлоў), Г. Бабёфа, Ф. Э. Дзяржынскага, А. Ф. Мяснікова (З. Азгур), М. В. Фрунзе (А. Глебаў). Зала з'ез-

144. А. Бембель. Гарэльеф у Доме ўрада ў Мінску. 1936. Фрагмент

даў і прылягаючыя да яе кулуары ўпрыгожаны шматлікімі гарэльефамі, прысвечанымі рэвалюцыйнай барацьбе мінулага і сучаснага, а таксама кампазіцыямі на тэму будаўніцтва сацыялізма ў СССР. Іх аўтарам быў скульптар А. Бембель.

Работа па стварэнню галерэі партрэтаў выдатных рэвалюцыянераў мінулага ажыццяўлялася пад кіраўніцтвам М. Керзіна. Яму ж належала і асноўная ідэя кампазіцыйнай пабудовы бюстаў. Пераканаыны прыхільнік класічнага мастацтва, Керзін не мысліў іншых, апрача строгіх і ясных, форм рэалістычнага партрэта. Болей таго, каб дабіцца неабходнага адзінства ўсёй галерэі, ён прапанаваў для ўсіх партрэтаў форму антычнай гермы. Думка Керзіна зразумелая: па магчымасці прасцей і выразней перадаць ідэю пераемнасці рэвалюцыйнай барацьбы на розных этапах гісторыі, кампазіцыйна падпарадкаваць яе строгаму стылю інтэр'ера. Але тут таілася рэальная небяспека скаваць агульнай формай вобразы прадстаўнікоў розных эпох. У архаічнай схеме гермы найбольшая небяспека, безумоўна, пагражала партрэтам сучаснікаў, вобразы якіх аказаліся трохі звужанымі і збедненымі. Аўтары зрабілі ўсё для таго, каб твары рэвалюцыянераў пазнаваліся, але іх імёны, змешчаныя на зрэзах плоскасцей бюстаў (іменна з меркаванняў кампазіцыйнага парадку), не былі лішнімі.

Бюсты К. Маркса і Ф. Энгельса, выкананыя М. Керзіным, не выходзілі за круг прывычных уяўленняў аб правадырах сусветнага пралетарыяту, не прэтэндавалі на складаную эмацыянальную распрацоўку вобразаў Малады скульптар А. Арлоў, які працаваў над вобразам М. Г. Чарнышэўскага, таксама быў больш заклапочаны праўдзівай перадачай знешняга аблічча пісьменніка, што, мяркуючы па партрэце, само па сабе ўжо з'яўлялася для яго праблемай. Больш цікавы партрэт М. В. Фрунзе, выкананы А. Глебавым. Малады тады яшчэ скульптар як бы і згадзіўся з умовамі, прапанаванымі М. Керзіным, але шчыра зрабіў партрэт па-свойму. Ён быў далёкі ад думкі трактаваць вобраз Фрунзе славутым, нівеліраваць яго пад агульную норму выключнасці. Заслугай А. Глебава і з'яўляецца імкненне пакінуць выдатнага рэвалюцыянера і палкаводца «на зямлі», захаваць верагоднасць яго аблічча і глыбокую чалавечнасць, што больш адпавядае ўяўленням сучаснікаў аб выдатным дзеячы «ленінскай гвардыі».

Але лепшымі партрэтамі ўсёй гэтай галерэі былі партрэты Г. Бабёфа, Ф. Э. Дзяржынскага і А. Ф. Мяснікова, выкананыя З. Азгурам. Заданне, абумоўленае ўмовамі конкурсу, і творчая пазіцыя М. Керзіна па гэтаму пытанню імпанавалі З. Азгуру, прыхільніку тых самых творчых імкненняў, якім быў адданы і яго настаўнік М. Керзін. З трох партрэтаў, выкананых Азгурам, крытыкі і даследчыкі аднадушна прызналі лепшым партрэт Гракха Бабёфа, як найбольш дакладна адпавядаючы ўсім умовам конкурсу. Адзін з найбольш яркіх і стойкіх прадстаўнікоў французскай рэвалюцыі, Гракх Бабёф здзіўляў сучаснікаў цвёрдасцю характару, што спалучалася ў ім з рамантычнай настроенасцю. Бабёф са знешнасцю паэта ў той жа час увасабляў лепшыя якасці рэвалюцыянера і дзяржаўнага дзеяча.

Для З. Азгура, які ўжо меў вопыт работы над гістарычным партрэтам (раней ён працаваў над вобразам Бен Гелеві, Васіля Цяпінскага, Францыска Скарыны), вобраз Бабёфа ўяўляе новую грань у агульнай схеме пошукаў скульптара ў жанры гістарычнага партрэта. Партрэт, створаны на аснове малавядомай гравюры [33], амаль цалкам кампазіцыйна і дэталямі пры-

---

[33] Гравіраваны партрэт Г. Бабёфа надрукаваны ў «Чырвонай ніве» 12 чэрвеня 1927 г. (№ 24).

ческі і адзення паўтарае яго. Удалая кампаноўка аб'ёмаў прычоскі і каўняра надае партрэту неабходную дэкаратыўнасць і маскіруе гладкую, аднастайную паверхню бюстагермы. Энергічна і тэмпераментна выкананыя трохі ўцяжараныя формы твару відавочна маюць цягу да манументальнасці, захоўваючы пры гэтым дакладнае партрэтнае падабенства.

Каб уявіць сабе ўвесь аб'ём работ, прароблены А. Бембелем як аўтарам і выканаўцам згаданых гарэльефаў (у выканаўчых работах удзельнічаў запрошаны з Ленінграда скульптар У. Рытар), дастаткова сказаць, што валюцыйнага руху. Кампазіцыю складаюць дзесяткі чалавечых фігур у самых разнастайных позах і ракурсах, статычных і вострадынамічных. Як і кожны патрабавальны да сябе майстар, А. Бембель шырока выкарыстоўвае ў сваёй працы лепшыя дасягненні мастакоў-сучаснікаў, імкнучыся ў той жа час да ўкаранення новых выразных сродкаў, каб ужо тут, па сутнасці, у першай сваёй самастойнай рабоце вызначыць і захаваць уласную творчую індывідуальнасць. Агульная задума кампазіцый гранічна ясная:

145. А. Бембель. Гарэльеф у Доме ўрада ў Мінску. 1936. Фрагмент

толькі адзін фрыз, які ўпрыгожвае кулуары залы з'ездаў, уяўляе сабой таніраваны пад бронзу гіпсавы пояс працягласцю 44 м пры вышыні 1 м. У ім скампанаваны і па-майстэрску вырашаны некалькі звязаных паміж сабой кампазіцый, прысвечаных зараджэнню і развіццю сусветнага рэ- па магчымасці больш проста і строга выказаць ідэю пераемнасці сусветнага рэвалюцыйнага руху на розных этапах гісторыі, лагічна і кампазіцыйна аб'яднаць разрозненыя часткі фрыза, надпарадкаваць іх строгаму стылю інтэр'ера. Пры ўсёй насычанасці кампазіцый чалавечымі фігурамі,

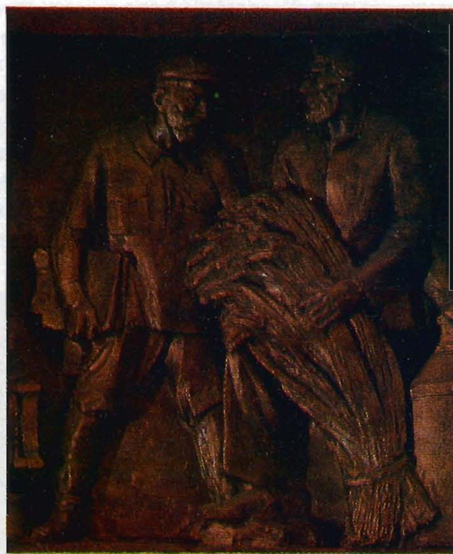
пры ўсёй своеасаблівасці вобразаў прадстаўнікоў розных народаў, краін і кантынентаў мастаку ўдаецца не толькі захаваць, але тактоўна падкрэсліць тое непаўторнае гістарычнае і сацыяльнае асяроддзе, у якім дзейнічаюць яго героі. У выніку скульптар здолеў дабіцца бясспрэчнай пераканаўчасці, якая характэрна для твораў, беспамылкова і дакладна зарыентаваных у часе.

Адначасова скульптар вырашыў і іншыя, не менш складаныя творчыя задачы: сярод дзесяткаў безыменных герояў-рэвалюцыянераў асцярожна вылучаны і пераканаўча перададзены вобразы канкрэтных гістарычных дзеячаў — Г. Бабёфа ў кампазіцыі «Змова Бабёфа», выдатных дзеячаў Парыжскай камуны («Парыжская камуна»), К. Маркса і Ф. Энгельса («Абвяшчэнне Камуністычнага маніфеста»), К. Лібкнехта («Паўстанне «Саюза Спартака» ў Германіі») і інш. Гэта павысіла гістарычную змястоўнасць кампазіцыі, надало ёй строгую дакументальнасць.

Працягваючы ўдасканальваць тэхніку гарэльефа, А. Бембель у наступныя гады пераважна працуе над афармленнем інтэр'ераў грамадскіх будынкаў. Наступным буйным цыклам работ у гэтым плане былі барэльефы для залы Прэзідыума Вярхоўнага Савета БССР, выкананыя сумесна са скульптарамі У. Рытарам і Г. Ізмайлавым. У кампазіцыях «Мастацтва належыць народу», «У лабараторыі вучонага», «Адпачынак працоўных», «Юныя авіямадэлісты» скульптар шукае характэрныя прыкметы свайго часу, пераканаўча перадае атмасферу стваральнага, паўнакроўнага жыцця савецкага народа. Трохі пазней выконвае шэраг рэльефных фігур — танкіста, лётчыка, пагранічніка, спартсмена і скрыпачкі для глядзельнай залы толькі што пабудаванага Дома Чырвонай арміі ў Мінску.

У галіне станковай скульптуры адным з самабытнейшых майстроў заставаўся А. Грубэ. І хоць у свой ранні перыяд творчасці скульптар не раз быў абвінавачаны і ў адсутнасці прафесіяналізму, і ў наўмысным агрубленні вобразаў [34], творчасць гэтага

146. А. Бембель. Гарэльеф у Доме ўрада ў Мінску. 1936. Фрагмент



майстра чакае свайго далейшага ўважлівага вывучэння. У гэтым сэнсе вялікую цікавасць маюць малавядомыя яго творы, выкананыя ў тэхніцы барэльефа: «Пяцігодку ў чатыры гады», «Будаўніцтва» і інш. Фарміруючы кампазіцыю барэльефа, Грубэ адштурхоўваўся не ад унутранай структуры аб'ёма, а хутчэй ад пэўнай прасторавай схемы. Ён як бы ўпісвае фігуры людзей у плоскасць, размяшчаючы іх у некалькіх планах — ён мысліць тут «катэгорыямі» рэльефу, а не круглай скульптуры («Будаўніцтва»). Агульнага напружанага рытму рэльефу скульптар дасягае шчыльна злучанымі ў абмежаванай прасторы магутнымі фігурамі фізічна

---

[34] Очерки по истории белорусского искусства (раздзел М. А. Керзіна аб скульптуры). Мн., 1940. С. 67.

моцных людзей, сцвярджаючы тую ж ідэю, што і ў ранейшых работах «Раб», «Паднявольная праца»,— канцэпцыю грубай фізічнай сілы, энергію напружаных цел, калектыўнае намаганне многіх людзей.

Дынаміка сучаснасці, тэма стварэння, тэма вызваленай, хоць і цяжкай працы цікава вырашана А. Грубэ ў другой рабоце гэтага плана — «Пяцігодку ў чатыры гады». У ёй мастаку ўдалося ажыццявіць сваё пастаяннае імкненне да лаканічнай трактоўкі вобразаў. Гэтаму дапамагае і сюжэтная аснова. У кожным з пяці чалавечых твараў выразна ўлоўліваецца мабілізаванасць, воля. Але галоўнае — мастаку ўдалося перадаць адчуванне адзінага вялікага рытму. Абрысы галоў імклівыя і рэзкія, кісці вялікіх напрацаваных рук, якія цяжка, але ўпэўнена падтрымліваюць вялізную бэльку, паўтараюць энергічны рытм галоў. Франтальны размах кампазіцыі як бы высунуты на пярэдні план і рэзка абмежаваны бакавымі зрэзамі. Гэтым дасягаецца яе выразная аглядальнасць, магчымасць прачытаць яе хутка, як плакат, г. зн. дасягнута тая дынаміка ўспрымання твора, да якой так імкнецца ў кожнай сваёй рабоце скульптар. У творчасці А. Грубэ ранняга перыяду былі закладзены тыя каштоўныя якасці беларускага манументальнага мастацтва, якія раскрыюцца значна пазней. У гэтых, часам наіўных, яшчэ не атрымаўшых выразнага пластычнага вырашэння задумах тоілася шмат яркіх ідэй, імкненне даць сканцэнтраваны вобраз новага героя гісторыі — чалавека працы, паказаць рамантыку працоўных будняў, героіку Кастрычніка. Гэты прыклад наглядна паказвае, што новая тэма невычэрпная як у сваёй ідэйнай трактоўцы, так і ў сродках мастацкай выразнасці.

Поспехі станковага партрэтнага жанру ў 30-я гады асабліва прыкметны ў творчасці скульптараў-партрэтыстаў А. Бразера і З. Азгура. Круг тэм і вобразаў, да якіх звярталіся партрэтысты, падказаны самім жыццём. У скульптурным партрэце 30-х гадоў атрымала адлюстраванне шматгранная цікавасць да вобраза сучасніка, імкненне зразумець духоўную сутнасць савецкага чалавека, імкненне да гармоніі паміж асабістым і грамадскім. Найбольш пераканаўчае ўвасабленне гэтыя ідэі атрымалі ў вобразах новай працоўнай інтэлігенцыі. У партрэтах прадстаўнікоў інтэлігенцыі скульптары змаглі спалучыць складаны псіхалагічны стан партрэтаваных з дакладнасцю і глыбінёй партрэтных характарыстык.

Вопыт А. Бразера як скульптара ў 20-я гады быў хутчэй перыядам арыентацыі ў гэтым відзе мастацтва Для закончанага жывапісца і бліскучага рысавальшчыка Бразера, як і для многіх іншых таленавітых мастакоў таго часу, звяртанне да скульптуры было натуральным імкненнем пашырыць рамкі ўласнай творчасці, выкарыстаць усе даступныя сродкі выяўленчага мастацтва. Як і кожны сапраўдны майстар, ён у сумежных відах мастацтва пачынаў адразу з пошукаў новых выразных сродкаў, захоўваючы як аснову дасягненні перадавых мастакоў свайго часу. Аднак як ні своеасаблівы першыя скульптурныя вопыты Бразера 20-х гадоў, іх цяжка лічыць дасягненнем беларускага мастацтва гэтага перыяду — яны хутчэй сведчанне працэсу фарміравання творчай індывідуальнасці аднаго з яго майстроў. Папрокі ў адрас ранніх партрэтаў Бразера, які захапіўся «біялагічнымі асаблівасцямі арыгінала, ставячы партрэтнае падабенства самамэтай... выключаючы ўнутраную сувязь індывідуума з навакольным сацыяльным асяроддзем» [35], выглядаюць справядлівымі ў адносінах да большасці яго партрэтаў пачатку 30-х гадоў. Характэрным у гэтым сэнсе з'яўляецца «Партрэт паэта Харыка» (1932). Гэта партрэт-

[35] Літ. і мастацтва. 1932. 28 сн.

эцюд, зроблены з натуры на працягу двух сеансаў, які перадае моцнае эмацыянальнае напружанне паэта ў момант, калі ён чытае свае вершы.

Работа над партрэтам прагрэсіўнага амерыканскага пісьменніка Бергельсона таксама застаецца ў межах задач партрэта-эцюда, які перадае толькі пэўны стан партрэтаванага. Спакойная ўраўнаважанасць пісьменніка, яго мяккая сузіральная натура трохі не вяжацца з жорсткімі грубаватымі формамі твару. Бразер лёгка знаходзіць гэту неадпаведнасць і па-майстэрску падпарадкоўвае яе задачы выяўлення характэрнага, глыбока індывідуальнага ў чалавеку. Канцэнтруючы ўсю ўвагу на тварьі, Бразер шукае рашэння складанай задачы: праз грубыя, знешне непрыгожыя рысы твару пісьменніка паказаць высакароднасць пачуццяў гэтага чалавека. Стан спакойнага роздуму знойдзены ў прывычным, «устойлівым» выразе твару, падкрэсленым глыбокімі складкамі шчок і падбародка.

147. А. Бразер. Партрэт народнага артыста СССР С. М. Міхоэлса. 1926

На пачатку 30-х гадоў А. Бразер звяртаецца да вобразаў прадстаўнікоў беларускай дзяржаўнасці, справядліва лічачы гэту работу абавязкам мастака-грамадзяніна. Але па розных прычынах мастаку ўдалося толькі часткова ажыццявіць сваю задуму. Найбольш цэльным творам, што захаваўся ў газетных здымках, можна лічыць партрэт старшыні Беларускага ўрада М. М. Галадзеда. Характэрная асаблівасць гэтага партрэта заключаецца ў імкненні мастака рашыць яго ў плане гераізаванага вобраза, вылучыўшы як галоўныя рысы самаадданасць, аскетызм, непахісную волю і рашучасць. У горда паднятай, трохі павернутай убок галаве, у выразным профілі, цвёрдым падбародку ясна ўгадваецца моцны, энергічны чалавек. Кампазіцыйна і па характару лепкі партрэт мае цягу да манументалізацыі вобраза.

Грамадскую каштоўнасць партрэтнае падабенства ў творчасці А. Бразера набывае з сярэдзіны 30-х гадоў, калі ён назаўсёды пакончыў з вопытамі імпрэсіяністкага партрэта «a la prima» і прыходзіць да паглыбленай трактоўкі вобразаў сучаснікаў на яснай і выразнай рэалістычнай аснове.

Рысы такога падыходу да мадэлі амаль што ўпершыню з'яўляюцца ў Бразера ў партрэце пісьменніка М. Кульбака (1934), што адкрывае сабой своеасаблівую серыю партрэтаў культурных і грамадскіх дзеячаў Беларусі, якія вызначаюцца псіхалагізмам, вастрынёй і дакладнасцю характарыстык. Пры ўсёй індывідуальнай своеасаблівасці вобразаў, якую мастаку ўдаецца не толькі захаваць, але і тактоўна падкрэсліць, партрэты набываюць тое канкрэтна-сацыяльнае асяроддзе, у адрыве ад якога становіцца немагчымым разуменне вобраза. У іх ёсць бездакорная пераканаўчасць, якая заўсёды была прывілеяй

партрэтаў, беспамылкова і дакладна зарыентаваных у часе.

Найбольш удалая работа гэтай серыі — «Партрэт народнага артыста СССР С. М. Міхоэлса» (1926). У аснову вобраза ляглі ўласцівыя Міхоэлсу

148. А. Бразер. Народны настаўнік БССР ардэнаносец М. Б. Голуб. 1940

эмацыянальная рухомасць і чуласць да ўражанняў жыцця. Мы маем тут выпадак, калі падабенства характараў двух выдатных майстроў — партрэтыста і партрэтаванага — павінны былі ўказаць правільны шлях ва ўспрыманні мадэлі. Людзі перадавых імкненняў у мастацтве, творчасць іх глыбока сугучна.

Высвятленне характэрнага, выразнага ў вобразе Міхоэлса вызначылі і асаблівасці пластычнага стылю скульптара. Міхоэлс паказаны ў позе чалавека, які задумаўся, з шырока адкрытым, невідушчым позіркам. Рытмы аб'ёмаў «шышкаватага лба», што імкліва чаргуюцца, энергічна паднятыя бровы і шырока пастаўленыя вочы як бы акаймоўваюць дэфармаваны нос. Жывы, рухомы твар Міхоэлса дазволіў Бразеру стварыць у партрэце акцёра тую выразную групоўку аб'ёмаў, якую Радэн называў «прыгажосцю характэрнага».

Цяга А. Бразера да інтэлектуальнай змястоўнасці вобраза, што мела месца яшчэ ў 20-я гады, у 30-я атрымала далейшае развіццё ў партрэтах людзей творчай працы, багацце духоўнага свету якіх стала прыкметай часу, неад'емнай рысай чалавека новай, сацыялістычнай фармацыі. У кожным партрэтаваным Бразер шукае асаблівасці канкрэтнай асобы, індывідуальнай непаўторнасці, захоўвае ў іх розныя псіхалагічныя станы. Але цяпер пошукі гэтыя вядуцца на фоне шырокіх сацыялістычных пераўтварэнняў у рэспубліцы, якія аб'ектыўна накладваюць адбітак на партрэты сучаснікаў.

Духоўная насычанасць вобраза Міхоэлса, вялікая душэўная адкрытасць славутага акцёра, абумоўленая асабістымі якасцямі і характарам дзейнасці гэтага чалавека, нябачнымі ніцямі звязваецца з вобразам настаўніка М. Б. Голуба, спакой і мудры жыццёвы вопыт якога ясна адчуваецца ў рабоце «Народны настаўнік БССР, ардэнаносец М. Б. Голуб» (1940). Жыццёвая канкрэтнасць вобраза старога настаўніка, пазбаўленага ўсякага ўпрыгожання, з'яўляецца характэрнай рысай некаторых іншых партрэтаў Бразера, у якіх скульптар заклапочаны выяўленнем духоўных якасцей сваіх герояў. Улюбёнай формай партрэта Бразера па-ранейшаму застаецца партрэт-эцюд, але ў 30-я гады ён бясспрэчна набывае псіхалагічную глыбіню і вялікую выразнасць.

Над вобразам сучасніка ў 30-я гады паспяхова працуе З. Азгур. Вытрымаўшы экзамен «на сталасць» у партрэтных бюстах для Дома ўрада, Азгур пачынае самастойны шлях ма-

стака, адзначаны многімі творчымі ўдачамі. Калі ў 20-х і пачатку 30-х гадоў Азгур пераважна лепіць партрэты выпадковых асоб, у якіх імкнецца ўразумець індывідуальныя асаблівасці знешняга аблічча партрэтаванага, выраз твару натуры, зафіксаваць уласцівую ёй характэрнасць форм, то цяпер, у другой палове 30-х гадоў, мастак схіляецца да больш паглыбленага вывучэння мадэлі, шукае псіхалагічную выразнасць вобраза ў тонкай закончанасці дэталёвай формы. Па меры таго як расце грамадская самасвядомасць мастака, удасканальваецца тэхнічнае майстэрства, мастак імкнецца да вырашэння больш высокіх творчых задач. Круг тэм і вобразаў, да якіх звяртаецца Азгур, прыкметна пашыраецца. Ён працуе над вобразамі выдатных дзеячаў мінулага і партрэтамі сучаснікаў. Працягвае таксама пошукі новых выразных сродкаў інтымнага партрэта з натуры, але гэта работа мае для яго ўжо дапаможнае значэнне.

У гэты перыяд у З. Азгура выразна намячаюцца дзве розныя сістэмы пабудовы скульптурнай формы партрэта, абумоўленыя рознымі задачамі зместу. Першая знаходзіць прымяненне ў станковых партрэтах з натуры, работа над якімі часта прымае характар працяглага працэсу ўразумення ўнутранай сутнасці мадэлі. Другая манера, якая адрозніваецца шырокай, свабоднай лепкай, прымяняецца ў партрэтах манументальнага характару, гістарычным партрэце і даводзіцца скульптарам да дасканаласці ў партрэтах ваеннага і пасляваеннага перыяду. Але і ў станковым партрэце 30-х гадоў, у якім Азгур пераважна звяртаецца да вобразаў людзей прывычнага для яго акружэння, ясна праглядаецца пэўная сістэма выбару мадэлі ў залежнасці ад задач, якія цяпер ясна і канкрэтна ставіць перад сабой мастак. Пачынаючы з бюстаў Гракха Бабёфа, Ф. Э. Дзяржынскага і А. Ф. Мяснікова, выкананых для Дома ўрада, творчасць Азгура прыняла ярка грамадскі характар. У ім дамінуюць работы манументальнага характару, якія ўвасабляюць вобразы вядомых дзеячаў гістарычнага мінулага і выдатных прадстаўнікоў нашай партыі. Шматгранную распрацоўку атрымліваюць вобразы К. Маркса, Э. Энгельса, У. І. Леніна, Я. М. Свярдлова, Ф. Э. Дзяржынскага, Сярго Арджанікідзе і інш. З зусім новых пазіцый разглядаецца цяпер мастаком галерэя вобразаў прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі, створаная ім на працягу 30-х гадоў. Ясна ўсведамляючы інтэлектуальную каштоўнасць і значэнне дзейнасці маладой беларускай інтэлігенцыі — урачоў, настаўнікаў, пісьменнікаў, мастакоў, артыстаў, Азгур вельмі строгі і пільны ў выбары мадэлі. Лепшыя работы гэтага плана — «Скульптар А. М. Бразер» (1935), «Народны артыст БССР М. Ф. Рафальскі» (1935), «Народная артыстка СССР Л. П. Александроўская» (1939), «Пісьменнік Змітрок Бядуля» (1940) і інш. Любы створаны ім у 30-я гады скульптурны партрэт — гэта перш за ўсё партрэт чалавека, выдатнага сваёй дзейнасцю, дасягненнямі ў той ці іншай галіне навукі або мастацтва. У гэтым праявілася вялікая грамадзянскасць мастака, глыбокае усведамленне адказнасці перад грамадствам, у чым, дарэчы, бачыць каштоўнасць сваёй партрэтнай творчасці і сам мастак.

Вобразы Я. Купалы, Я. Коласа, над якімі Азгур пачаў працаваць яшчэ ў студэнцкія гады (ляпіў іх з натуры), атрымалі найбольш поўнае і правільнае ўвасабленне ў 30-я гады. Іменна тады Азгур меў магчымасць часцей і больш наглядаць выдатных беларускіх пісьменнікаў. Партрэт Я. Купалы падкупляе перш за ўсё адчуваннем непасрэднасці вобраза, што з'явілася вынікам асабістых сустрэч з партрэтаваным, калі абмежаваны час пазіравання вымушае мастака «ўхапіць» у чалавеку галоўнае,

адкінуць другараднае дзеля ўласна вобраза. Бездакорнае партрэтнае падабенства, якое адрознівае работы Азгура наогул, у партрэце Я. Купалы мае тую меру вобразнага абагульнення, якое дазваляе разглядаць партрэт як сур'ёзны крок у бок манументалізацыі вобраза паэта, канчатковае рашэнне якога скульптар знойдзе ў бюсце-помніку Я. Купалу (1959) для Мінска.

У вельмі падобных з адназначнымі характарыстыкамі партрэтах «Народны артыст БССР Ул. І. Галубок», «А. Д. Стасава», «Доктар К. К. Манахаў» Азгур абмяжоўваецца віртуознай перадачай падабенства партрэтаванага, клапоцячыся больш пра знешнюю блізкасць партрэта да арыгінала. Ён старанна дабіваецца кампазіцыйнай закончанасці, падрабязнай апрацоўкі дэталей адзення, мяккай і гладкай паверхні аб'ёмаў. Гэтыя партрэты адрознівае толькі кампазіцыйная разнастайнасць — рыса, якая атрымала ў партрэтнай творчасці Азгура 30-х гадоў шырокую распрацоўку. Такая прыкметная аднабаковасць рашэнняў станковага партрэта ўяўляецца непазбежнай у агульным плане пошукаў З. Азгура. Прычына, як здаецца, крыецца ва ўласным прызнанні скульптара, зробленым ім у вядомай кнізе, дзе, гаворачы аб метадах работы над партрэтам, Азгур заначае: «Няхай у такіх партрэтах будзе і падабенства і нават артыстызм, мяне не пакідае думка аб тым, што мастак задавальняўся адным імгненным уражаннем. Глыбіню і цэльнасць характару перадаць цяжка, мабыць і немагчыма... «Адразу» ўразумець натуру — гэта доля вялікіх. Мне ж з маімі таварышамі нельга задавальняцца адным сеансам, нам прызначана шукаць доўга, натура нас нярэдка «мучыць», пакуль мы, нарэшце, дабіваемся да сутнасці» [36]. Гэта прызнанне Азгура вельмі важна для разумення яго партрэтнай творчасці. Па свайму характару схільны яшчэ у студэнцкія гады дабівацца ва ўсім якасці і пэўнасці, З. Азгур, будучы ўжо сталым майстрам, застаўся перакананым прыхільнікам аналітычнага метаду працы над натурай. І поспех ці няўдача яго партрэтаў у 30-я гады ў вялікай меры залежалі ад ступені ведання партрэтаванага, ад таго, наколькі глыбока пазнаў мастак натуру.

Цікава ў гэтых адносінах параўнаць два партрэты пісьменніка Змітрака Бядулі, выкананыя З. Азгурам у 1927 і 1940 гг. Бядуля — адзін з тых людзей, якіх добра ведаў скульптар. Партрэт 1927 г. створаны ў час, калі абодва мастакі — і пісьменнік і скульптар — толькі пачыналі сваю творчасць. Малады, добразычлівы, адкрыты твар Бядулі вылеплены скульптарам з усімі падрабязнасцямі добра знаёмага, прывычнага для вока мастака «аб'екта». Мастак заклапочаны тут толькі дакладнай перадачай своеасаблівых рыс твару партрэтаванага, шчыра захоплены багаццем форм надзвычай рухомага твару маладога пісьменніка. Ён падрабязна ўзнаўляе складаную сістэму зморшчын вакол вачэй, з цікавасцю прасочвае выгібы броваў, форму вейкаў, па-майстэрску лепіць вялікія, скрыўленыя ўсмешкай губы, глыбокія складкі шчок. Зусім інакш выглядае партрэт 1940 г. Мы бачым сталага пісьменніка, які сядзіць у свабоднай, натуральнай позе з сумным і задуменным тварам, на гэты раз вылепленым скульптарам шырока і абагульнена. Мяккая і тонкая мадэліроўка аб'ёмаў буйных рыс твару і выраз глыбокага роздуму падкрэсліваюць складаны, унутрана змястоўны вобраз пісьменніка, які ўмеў весела расказваць пра «сумныя рэчы». У партрэце Змітрака Бядулі знаходзяць пацвярджэнне творчыя прынцыпы З. Азгура, прыхільніка доўгага, усебаковага вывучэння натуры, у аснове якога заўсёды ляжаць не-

[36] Азгур З. И. То, что помнится. Мн., 1977. С. 215.

пасрэдныя назіранні і асабістыя кантакты мастака з партрэтаваным.

І тым не менш адзін з лепшых партрэтаў З. Азгура, створаных у 30-я гады, выкананы як раз у манеры, што выклікала небяспеку і недавер'е скульптара,— гэта «Скульптар А. М. Бразер» (1935). Па сведчанню Азгура, партрэт быў вылеплены ў мінімальна кароткі тэрмін (за адзін сеанс). Партрэт атрымаўся жывым і непасрэдным, якім быў сам Бразер на пачатку 30-х гадоў. Але гэта выключэнне, зробленае Азгурам для партрэта Бразера, не было адступленнем ад занятых скульптарам творчых пазіцый — гэта толькі прыём, сродак вобразнай характарыстыкі, удала выкарыстаны скульптарам у партрэце. Немалады, дабрадушна-насмешлівы твар Бразера як нельга лепш перадае адкрыты, добразычлівы характар гэтага чалавека. Усмешлівы твар Бразера з маленькімі вочкамі-шчылінкамі звернуты да мастака. У яго цярплівая гатоўнасць да працяглага пазіравання і чыста прафесійная цікавасць да таго, што адбываецца. Гэта непасрэднасць, што так адрознівала Бразера ў жыцці і мастацтве, яго «па-хатняму» адкрытая натура, прываблівыя для мастака рысы яго надзвычай своеасаблівага твару (Бразера ляпілі і пісалі многія беларускія мастакі) далі магчымасць Азгуру стварыць гранічна інтымны, глыбока чалавечны і здзіўляюча цэльны партрэт старэйшага таварыша па прафесіі. Так «удала» працаваў толькі сам Бразер (параўн. «Партрэт народнага артыста СССР С. М. Міхоэлса»).

Кампазіцыйная выразнасць — вобласць, у якой З. Азгур быў асабліва актыўным у 30-я гады. «Шчырая непрыязнасць да шаблонаў» прывяла скульптара да многіх удалых кампазіцыйных рашэнняў, у ліку якіх бюсты народнага артыста СССР М. Ф. Рафальскага (1935) і народнай артысткі СССР Л. П. Александроўскай (1939). У пошуках выразнай архітэктонікі і канструктыўнасці скульптурных форм Азгур рэзка павялічвае «свабодную плошчу» бюста да паўфігуры. Аскетычна сухі твар Рафальскага, акаймаваны элегантна-зграбнай прычоскай, халодны і непранікальны, пазбаўлены ўсялякага эмацыянальнага руху, настройвае гледача на ўспрыманне моцнай і цэльнай натуры, чалавека, які ўмее стрымліваць свае пачуцці. З дакладна разлічанымі, правільнымі прапорцыямі падоўжанага твару з прыгожымі формамі натуральна і гарманічна спалучаюцца выцягнутыя ўніз — што асацыіруецца з архітэктурнымі формамі — складкі адзення, якія рэзка перасякаюцца гарызанталямі каўняра і кішэняў. Дакладна разлічаны ніжні зрэз бюста рэзка абрывае плаўнае цячэнне складак цяжкага паліто, узмацняючы ўражанне ўстойлівасці скульптуры.

Працягам пошукаў рашэння скульптурнага партрэта на аснове канструктыўна дакладнай пабудовы скульптурных форм з'яўляецца адзін з лепшых даваенных партрэтаў Азгура — «Народная артыстка СССР Л. П. Александроўская». Маладая таленавітая спявачка паказана скульптарам у хвіліну творчага натхнення, моцнага эмацыянальнага ўзбуджэння, што лепш за ўсё адпавядае характару жывой і тэмпераментнай натуры актрысы, якая стварыла ў 30-я гады моцныя і яркія вобразы на беларускай опернай сцэне. Мяккі разварот галавы, простая, але прыгожая прычоска, адкрыты насустрач гледачу малады прыгожы твар, пругкія формы плеч і грудзей пад шчыльна дапасаваным канцэртным плаццем — усё прасякнута адчуваннем тонкага артыстызму, хараства. Гэтаму спрыяе і мяккая празрыстая паверхня мармуру, якім ствараюцца амаль прыкметныя складкі на грудзях, што падкрэсліваюць лёгкае хваляванне актрысы. Вельмі ўдала знойдзены скульптарам выразна звісаючыя рукавы сукенкі, якія асацыіруюцца са

складкамі тэатральнай заслоны і ў той жа час напамінаюць лёгкія, апушчаныя ўніз крылы, у заміранні падрыхтаваныя да творчага палёту.

Галерэю вобразаў беларускай інтэлігенцыі, створаную на працягу 30-х гадоў беларускімі скульптарамі, завяршае адзін з лепшых твораў у беларускай партрэтнай пластыцы «Партрэт народнага артыста БССР Г. Грыгоніса» (1941), створаны М. А. Керзіным. Гэты скульптурны вобраз сагрэты тым цёплым пачуццём непасрэднай сувязі з мадэллю, калі глыбокае пранікненне мастака ў характар партрэтаванага абумоўлена добрым веданнем натуры, агульнасцю поглядаў і ўзаемнай сімпатыяй.

М. Керзін — майстар, які лёгка працаваў ва ўсіх жанрах скульптуры, застаючыся гарачым прыхільнікам класічна яснай скульптурнай формы. У галіне партрэта ён упарта прывіваў сваім вучням і сам пільна прытрымліваўся традыцый рымскага партрэта, лічачы, што ён тоіць у сабе многія яшчэ не выкарыстаныя магчымасці і сродкі вобразнага выяўлення. Яму ўдалося пераканаўча паказаць гэта ў серыі партрэтаў для Дома ўрада, выкананых брыгадай скульптараў пад яго кіраўніцтвам, і ў партрэтах, выкананых ім самім. Партрэт Г. Грыгоніса, відаць, не ўяўляе выключэння з агульнай схемы пабудовы партрэтаў Керзіным. Бездакорныя, выразна выяўленыя формы, ясная і гладкая мадэліроўка пластычных аб'ёмаў твару не выклікаюць сумнення ў дакладнасці перадачы блізкага падабенства партрэта з мадэллю. Натуральнасць позы і мяккая ўсмешка, што ажыўляе твар, робяць партрэт жывым і непасрэдным, быццам толькі што вылепленым. Гэта ўражанне ўзмацняецца тэмпераментнай эскізнай лепкай тулава з крыху акрэсленымі дэталямі касцюма. Яны як быццам яшчэ захоўваюць цяпло рук скульптара.

У 30-я гады беларуская станковая скульптура пашырае свае жанравыя межы. Скульптары імкнуцца ўвасобіць вобразы больш яркіх прадстаўнікоў вялікага народнага руху. Адсюль імкненне выйсці за межы аднафігурнага партрэтнага рашэння, цяга да двух- і шматфігурных апавядальных кампазіцый, здольных больш поўна і ўсебакова выказаць ідэю твора (Л. Карпенка — «Абарона граніцы», А. Арлоў — «Гатоўнасць да абароны» і інш.). Сіла ўздзеяння такіх твораў была тым большая, калі ўлічыць, што яны разам з іншымі відамі мастацтва і архітэктурай стваралі цэласныя ансамблі. Названыя творы, як і многія іншыя, аб якіх пойдзе гаворка ніжэй, ствараліся для беларускага павільёна на Усесаюзнай сельскагаспадарчай выстаўцы ў Маскве. Творы мастацтва дапаўнялі экспазіцыю павільёна, перадаючы тое, што нельга выказаць адной мовай лічбаў, дакументаў і натуральных экспанатаў.

Адным з найбольш яркіх твораў такога роду з'яўляецца кампазіцыя А. Арлова «Пагранічнік і калгасніца». Ідэя абароны граніц Савецкай дзяржавы — адна з самых актуальных у гады разгулу фашызму ў Заходняй Еўропе. Скульптару добра ўдалося перадаць трывожны, напружаны стан сваіх герояў — пагранічніка з сабакай і дзяўчыны-калгасніцы, якая паказвае яму напрамак, у якім знік парушальнік. Работа выканана ў строгай рэалістычнай манеры, уласцівай скульптуры 30-х гадоў. Аднак А. Арлоў як вопытны майстар не мог не ўлічваць месца і сітуацыі, у якой давядзецца «жыць» яго твору — на адкрытым паветры. Таму ён настойліва імкнецца пераадолець разрыў паміж жанравай пластыкай камерных фігур і разлічаных на пленэр абагульненых форм манументальна-дэкаратыўных твораў. Скульптар дабіваецца гэтага не за кошт механічнага агрублення форм скульптуры, а ў выніку правільнага разумення асновы скульптуры — цэласнасці і гармоніі аб'ёмаў, іх спалучэнняў і пераходаў аднаго ў другі. Валоданне гэтым «сакрэтам» дазваляе А. Арлову

працаваць у любых памерах, не прыбягаючы да наўмысна знешніх прыёмаў «камернасці» або «манументальнасці».

Сярод шматграннасці форм мастацкага ўвасаблення ў скульптуры належыць адзначыць многія цікавыя пачынанні беларускіх майстроў у галіне гістарычнай і батальнай скульптуры. Мы маем цэлы спіс твораў з бліскучымі задумамі, ажыццяўленне якіх па розных прычынах аказалася немагчымым, але эскізы, якія захаваліся, эцюды і г. д. сведчаць аб даволі напружаных пошуках беларускіх скульптараў у перадваенныя гады. Гэта выкананыя ў гіпсе А. Глебавым конная група для помніка ў гонар вызвалення Беларусі ад белапалякаў (1936—1939), «С. Арджанікідзе ў разведцы пад Барысавам» (1940), кампазіцыя «Рэўваенсавет Першай коннай арміі», група «Варашылаў на манеўрах» С. Селіханава і інш. Пошукі характару і

149. А. Глебаў. Конная група для помніка ў гонар вызвалення Беларусі ад белапалякаў. 1936—1939

меры сімвалічнага абагульнення на аснове канкрэтных гістарычных фактаў і асабістых жыццёвых уражанняў тояць у сабе многія прывабныя моманты, якія дазваляюць мастаку выказаць сваё меркаванне пра эпоху. І тым не менш цяжка не заўважыць, што, нягледзячы на многія дадатныя якасці скульптуры гэтага жанру, яна часта хварэла тэндэнцыйнасцю, прамалінейнасцю, бясстраснай апісальнасцю. Беларускія майстры кожны па-свойму імкнуліся пераадолець гэту абмежаванасць, знайсці жывую, жыццёвую сітуацыю, якая, як правіла, клалася ў аснову твора, і індывідуальную пластычную форму.

Найбольш цікавая і дасканалая, напэўна, група ў гонар вызвалення Беларусі ад войск буржуазнай Польшчы ў 1920 г. А. Глебава. Старанная прарысаванасць вялікай формы робіць работу скульптара выразнай па сілуэту. Адсюль лёгкая чытальнасць яе з самых розных пунктаў агляду. Сілуэт разглядаецца А. Глебавым як адна з галоўных пластычных магчымасцей перадачы ідэі — у даным выпадку трывожных абставін часу. «Глебаў выкарыстаў у нейкай меры традыцыйны тып коннага манумента і разам з тым па-свойму яго перапрацаваў, уключыўшы выявы коннікаў у больш складаную групавую кампазіцыю. Ён праявіў у гэтым верны мастацкі нюх і стварыў велічны і праўдзівы помнік згуртаванасці і гераізму народа» [37].

Жыццесцвярджальнае мастацтва 30-х гадоў, адлюстраваўшае дынамічны, паступальны рух савецкага народа да сацыялізму, яго духоўную эвалюцыю, дало нямала прыкладаў глыбокага і яркага рашэння сучаснай тэмы. Аднак поспехі, дасягнутыя савецкім народам у будаўніцтве сацыялізму, справядліва звязваліся ў

[37] Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. С. 109.

свядомасці людзей з недалёкім яшчэ гераічным мінулым маладой Савецкай Рэспублікі, з вобразамі людзей, якім народ абавязаны сваім шчасцем.

У 30-я гады ў Беларусі вядзецца вялікая работа па ўвекавечванню памяці выдатных дзеячаў партыі і Савецкай дзяржавы. Беларускія скульптары ўключыліся ў шматлікія конкурсы па стварэнню помнікаў для розных гарадоў рэспублікі. Дастаткова сказаць, што толькі на працягу аднаго дзесяцігоддзя (1930—1940) былі створаны дзесяткі праектаў помнікаў асобным знамянальным падзеям і выдатным гістарычным асобам, каб зразумець, наколькі шырока і сур'ёзна ставіліся пытанні манументальнага будаўніцтва ў рэспубліцы. Пераканаўчае рашэнне ў творчасці беларускіх скульптараў атрымалі статуарныя партрэты і бюсты К. Маркса, Ф. Энгельса, У. І. Леніна, К. Лібкнехта, Я. М. Свярдлова, Ф. Э. Дзяржынскага, М. В. Фрунзе, В. І. Куйбышава, С. М. Кірава, С. Арджанікідзе, В. І. Чапаева, К. Я. Варашылава, С. М. Будзённага, А. Ф. Мяснікова і інш.

Многія з распрацаваных праектаў помнікаў былі ажыццёўлены, іншыя так і засталіся ў праектах, але работа над імі з'явілася для беларускіх скульптараў добрай школай прафесійнага майстэрства, садзейнічала росту ідэйнай і палітычнай сталасці мастакоў. Каштоўнасць пачынанняў беларускіх скульптараў у галіне манументальнай скульптуры на працягу 30-х гадоў не абмяжоўваецца толькі яе асноўным зместам — раскрыць веліч рэвалюцыйных ідэй і грандыёзны размах мірнага сацыялістычнага будаўніцтва. У працэсе работы над помнікамі, асабліва над помнікамі канкрэтным гістарычным асобам, скульптары немінуча павінны былі прайсці стадыю «ўразумення» вобраза кожнай гістарычнай асобы праз станковыя формы скульптуры, праз станковы партрэт. Ёсць нямала прыкладаў таго, як скульптар, распрацоўваючы манументальны варыянт вобраза канкрэтнай гістарычнай асобы, засноўваючыся на матэрыяле, які ёсць у яго распараджэнні, даносіць да гледача спачатку іменна ў станковым выкананні самыя тонкія і характэрныя рысы чалавека, якога паказвае, каб затым ад прыватнага шукаць шляхі да разумення агульнага, ад канкрэтнага абліччча — да абагульненага вобраза. Часта станковы варыянт партрэта настолькі глыбока і верна раскрывае сутнасць партрэтаванага, што з дапаможнага матэрыялу вырастае ў самастойны твор, набываючы свой змест і адпаведную гэтаму зместу форму.

Многімі творчымі ўдачамі ў гэтым сэнсе адзначаны пошукі скульптара А. Грубэ ў сярэдзіне і канцы 30-х гадоў. Па яго праектах былі ўзведзены помнікі Ф. Э. Дзяржынскаму ў г. Дзяржынску (1933) і У. І. Леніну ў г. Барысаве (1935). Найбольшую цікавасць у плане рашэння вобраза праз унутраны стан партрэтаванага ўяўляе помнік Дзяржынскаму. Пазбаўленая знешняй патэтыкі, кампазіцыйных эфектаў фігура Дзяржынскага вельмі натуральная і простая, поза чалавека, які засунуў рукі ў кішэні доўгага, шчыльна зашпіленага шыняля, канкрэтна-жыццёвая. Выразны сілуэт высокай тонкай фігуры Дзяржынскага, які знаходзіцца ў глыбокім роздуме і нейкім цярплівым чаканні, ажыццяўляецца толькі паваротам галавы. Вельмі падобны, характэрна выразны твар Дзяржынскага спакойны і стомлены. Так праз псіхалагічны стан чалавека, аднаго з найбольш стойкіх і паслядоўных абаронцаў маладой Савецкай Рэспублікі, мастаку ўдалося перадаць атмасферу цяжкіх, поўных драматызму паслярэвалюцыйных гадоў. Статуарны партрэт Ф. Э. Дзяржынскага, створаны А. Грубэ, да сённяшняга часу застаецца адным з самых уражлівых, унутрана змястоўных вобразаў беларускай партрэтнай пластыкі.

Кампазіцыйна амаль паўтарае помнік Ф. Э. Дзяржынскаму статуар-

ны партрэт В. У. Куйбышава (1937, эскіз). Але ў адрозненне ад Дзяржынскага ў фігуры Куйбышава больш рэзкасці, нейкага нервовага ўзбуджэння. Вуглаватыя абрысы сілуэта фігуры як бы супрацьстаяць нябачнай унутранай сіле. Гэта ўражанне ствараюць шырока і цвёрда пастаўленыя ногі, энергічна выстаўленае наперад плячо. У рэзкім павароце галавы выразна ўгадваецца непахісная рашучасць і воля.

Да статуарнага партрэта звяртаюцца і скульптары, якія раней не працавалі ў гэтым жанры. У 1936 г. А. Бразер стварыў яркі, запамінальны вобраз С. М. Кірава. Невялікая памерамі фігура Кірава падкупляла натуральнасцю позы і рэалістычна простай манерай выканання. Імкненнем максімальна наблізіць выяву да натуры абумоўлена і некаторая, не ўласцівая Бразеру здробненасць форм, залішне старанная прапрацоўка твару і дэталей адзення. Але такая «даступнасць» рашэння партрэта не пярэчыць унутранай сутнасці вобраза, наадварот, яна падкрэслівае прастату характару і дэмакратызм Кірава. «Кіраў, як яго паказаў Бразер, выклікаў да сябе прыхільнасць. Была ў ім нейкая асаблівая чалавечнасць» [38].

Асабліва многа і плённа працаваў над вобразамі правадыроў рэвалюцыі З. Азгур. Шырока і свабодна выкананыя ім партрэты К. Маркса і Ф. Энгельса (1939) дасюль застаюцца ўзорам строга рэалістычнай пабудовы скульптурных форм, дакладных партрэтных характарыстык на аснове іконаграфічнага матэрыялу. Мастак ашчадна даносіць да гледача прывычны вонкавы выгляд правадыроў сусветнага пралетарыяту, не дазваляючы сабе ні ў чым, нават у дробных дэталях касцюма, парушэння жыццёва-дакладнага аблічча канкрэтнай гістарычнай асобы. Дакладнымі вобразнымі характарыстыкамі надзелены і іншыя партрэты гэтай серыі («Партрэт А. Д. Стасавай», 1934—1935), бюсты У. І. Леніна, Я. М. Свярдлова і С. У. Касіора (усе 1937 г.) і інш.

Самым значным з іх з'яўляецца партрэт С. Арджанікідзе (1939). Валявы, жыццярадасны твар Арджанікідзе вылеплены ўпэўнена, з той гранічнай перакананасцю, што прымушае адразу паверыць у праўдзівасць вобраза. Па сваёй форме і глыбокаму зместу партрэт Арджанікідзе бліжэй за іншыя партрэты гэтай серыі да ўвасаблення ідэі савецкага рэалістычнага партрэта 30-х гадоў, якая мела на ўвазе дзейсны, валявы пачатак і разам з тым прастату і прывабнасць, уласцівыя савецкаму чалавеку. Уражанне жыццёвасці і сілы вобраза С. Арджанікідзе падкрэслена не толькі энергічнымі рысамі, жывой мімікай адкрытага твару з усмешкай, але і самой трактоўкай скульптурных форм, смелай і ўпэўненай мадэліроўкай асобных частак пры майстэрскім захаванні цэласнасці агульнага аб'ёма. Гэта новае разуменне скульптурнай формы, упершыню прыменене З. Азгурам у партрэце С. Арджанікідзе, знойдзе пазней далейшую распрацоўку ў гераічных партрэтах скульптара ў гады Вялікай Айчыннай вайны.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Пастановы аб мерах па паляпшэнню работы многіх відаў прамысловасці (тэкстыльнай, шкларобчай), прынятыя Савецкім урадам у сярэдзіне 30-х гадоў, садзейнічалі развіццю дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У пастановах ставілася задача як пашырэння асартыменту прадметаў шырокага ўжытку, так і паляпшэння іх мастацкіх якасцей. Наладжвалі работу, расшыраліся, пераабсталёўваліся прадпрыемствы асноўных галін ма-

[38] Азгур З. И. То, что помнится. С. 214.

стацкай прамысловасці. Больш смела звярталіся майстры да мастацкіх, дэкаратыўных форм у процілегласць канструктывізму 20-х гадоў.

Аднак нельга не адзначыць і той факт, што мастакі тэкстыльнай, керамічнай, шкларобчай прамысловасці дзейнічалі яшчэ досыць размежавана [39], што было выклікана галоўным чынам размежаванасцю гэтых галін вытворчасці паміж рознымі ведамствамі. І хаця кожная з іх нярэдка выпускала досыць цікавыя, самі па сабе высокамастацкія вырабы, яны не заўсёды спалучаліся паміж сабой, трапіўшы да масавага спажыўца. Да таго ж мастакі часам злоўжывалі дэкорам, трактаваным нярэдка досыць натуралістычна.

Гэтыя недахопы ў развіцці мастацкай прамысловасці, адставанне яе ад росту эстэтычных запатрабаванняў савецкіх людзей у значнай ступені кампенсаваліся далейшым развіццём традыцыйнага народнага мастацтва і мастацкіх промыслаў. Павялічваецца лік арцелей мастацкіх промыслаў, расце колькасць прадукцыі. Шырокім попытам у народзе карыстаюцца керамічныя, плеценыя, бандарныя, тканыя вырабы, самаробная мэбля, тканыя, вышываныя і маляваныя дываны.

У 1938 г. быў створаны Беларускі мастацка-прамысловы саюз, які аб'яднаў мастацкія промыслы Беларусі ў адзіную сістэму. Мноства новых арцелей было створана пасля 1939 г. на тэрыторыі былой Заходняй Беларусі пасля яе далучэння да Савецкай Беларусі.

Колькасны рост суправаджаўся якаснымі зменамі ў характары прадукцыі народных мастацкіх промыслаў. Адны вырабы, што страцілі свой практычны сэнс, адышлі ў нябыт, другія, наадварот, сталі набываць шырокую папулярнасць. У першую чаргу гэта датычыць твораў народнага мастацтва з ярка выяўленай дэкаратыўнай функцыяй. У традыцыйныя матывы арнаменту ўключаецца савецкая арнаментыка, набываюць распаўсюджанне сюжэтныя кампазіцыі.

Найбольш ярка ілюструе гэту тэндэнцыю развіццё такога мала пашыранага ў мінулым віду народнага мастацтва, як роспіс. Недахоп прамысловых мастацкіх вырабаў для аздаблення інтэр'ера сельскага жылля ці іх неадпаведнасць традыцыям і густам народа прывёў да развіцця народных промыслаў па роспісе куфраў, насценных дываноў, карцінак на шкле і інш. Добра спалучаючыся з іншымі відамі народнага мастацтва, гэтыя творы ўносілі ў інтэр'ер радасны, мажорны каларыт, задавальнялі эстэтычныя патрэбы народных мас.

150. А. Кіш. Дыван «Каля возера». 30-я гг. Слуцкі р-н Мінскай вобл. Прыватная калекцыя

Значнае пашырэнне набыў промысел па роспісе насценных дываноў, асабліва на поўначы Міншчыны і захадзе Віцебшчыны. Пры ўсёй раз-

[39] История русского искусства. М., 1961. Т. 12. С. 532.

*151. А. Кіш. Дыван «Рай». 30-я гг.
Слуцкі р-н Мінскай вобл.
Прыватная калекцыя*

настайнасці «почыркаў» кожнага з майстроў іх творы ўсё ж выяўляюць агульныя, характэрныя для гэтага рэгіёна асаблівасці. Дываны малявалі на фарбаваным у чорны колер льняным палатне клеевымі ці алейнымі фарбамі сакавітых колераў. Кампазіцыя гэтых твораў у большасці выпадкаў складалася з раслінных і заамарфных матываў і мела цэнтрычны характар: у цэнтры — букет, перавязаны стужкай ці пастаўлены ў вазу або кошык, па краях — акаймоўка з гірлянд кветак і лісця. Некаторыя майстры імкнуліся да падрабязнай дэталіроўкі і прапрацоўкі матываў, перадачы адценняў, пераходу колераў і г. д., але большасць усё ж праяўляла схільнасць да моцнай стылізацыі і лакальнасці колераў. І ў характары кампазіцыі маляваных дываноў, і ў колеравай гаме заўважаюцца несумненныя паралелі з аналагічнымі тканымі вырабамі [40].

Значнае пашырэнне мелі і дываны сюжэтна-тэматычнага характару, але сярод іх вельмі многа эклектычных, антымастацкіх твораў. Аднак часамі і тут сустракаюцца цікавыя, арыгінальныя, сагрэтыя любоўю да прыгажосці, да народных традыцый творы. Асаблівую цікавасць у гэтым плане ўяўляе творчасць таленавітай мастачкі Алены Кіш са Случчыны.

На кавалках даматканага палатна, афарбаванага ў чорны колер, мастачка ўвасабляла характэрныя для такіх работ сюжэты, якія, аднак, пераўтвараліся ў надзвычай маляўнічыя, не-

[40] Сахута Е. Расписные ковры Витебщины // Декоративное искусство СССР. 1984. № 12.

пасрэдныя, напаўрэальныя, напаўфантастычныя творы. Фантазія майстрыхі сутыкнула ў кампазіцыях дываноў рэальны свет і яе ўяўленні пра тое «прыгожае» жыццё, якое, на яе думку, павінна быць адлюстравана ў такіх творах. Пейзаж яна малюе традыцыйны: возера ці рэчка з лілеямі, лебедзямі, лодкай, дрэвы і кусты на беразе, поўны месяц на цёмна-блакітным небе. Тут жа адлюстраванні птушак і жывёл, якія ў звычайным разуменні не павінны адпавядаць такому пейзажу і якіх аўтар наўрад ці калі-небудзь бачыла: на бярозавым галлі раскрываюць крылы фазаны, больш падобныя на нейкіх дагістарычных драпежнікаў; на квітнеючы луг выходзяць ільвы, што нагадваюць дабрадушных катоў, а сярод пышнай зеляніны горда ўзносіць галаву нейкі казачны трохрогі алень. Адпаведныя і назвы дываноў: «Пісьмо каханаму», «Райскі сад», «Каля возера», «Рай».

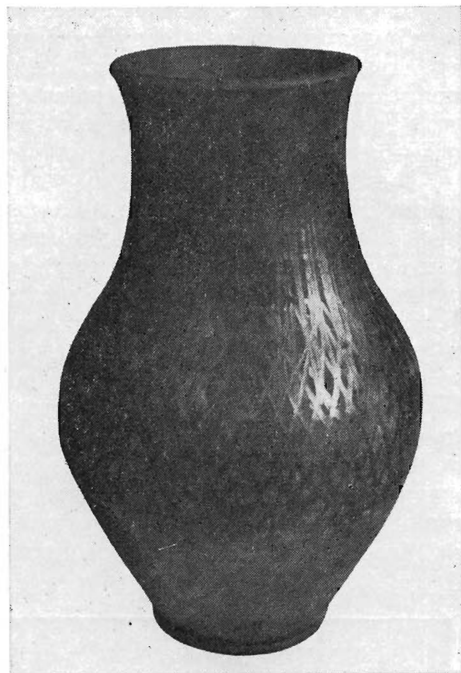
Кідаюцца ў вочы асаблівасці малюнка і кампазіцыі дываноў, уласцівыя творам наіўна-рэалістычнага напрамку ў самадзейным выяўленчым мастацтве. Захопленая ўвасабленнем сваіх задум, мастачка не звяртае асаблівай увагі на перспектыву і прапорцыі. Напрыклад, на адным з дываноў лебедзі сваімі памерамі пераўзыходзяць лодку, а львы на другім — вышэй за пабудовы. Відаць, як для аўтара, так і для гледачоў, каму прызначаліся гэтыя творы, такая несуразмернасць была не надта важнай. Як вядома, здаўна народнаму выяўленчаму мастацтву ўласціва выдзяляць

152. А. Кіш. Дыван «Райскі сад». 30-я гг. Слуцкі р-н Мінскай вобл. Прыватная калекцыя

памерамі тое, што, па задуме аўтараў, з'яўляецца галоўным у кампазіцыі, на што неабходна звярнуць увагу.

Дываны Алены Кіш — рэдкі ўзор спалучэння выяўленчага характару з дэкаратыўным выкананнем. Па свайму характару і прызначэнню дываны — творы выяўленчыя. І ў той жа час манера выканання іх вельмі дэкаратыўная, блізкая да традыцыйнага народнага роспісу, што і робіць іх іменна дыванамі, а не карцінамі. Мастачка ўжывае чыстыя, звонкія, яркія фарбы: сінюю, белую, жоўтую, аранжавую, зялёную. Своеасаблівую дэкаратыўнасць і выразнасць кампазіцыям надае ўпэўненая чорная лінія, якой абведзены контуры малюнкаў, прапрацаваныя кара дрэў, трава, грывы львоў, пер'е птушак, кроны дрэў. Лілеі на вадзе, кветкі на беразе, мяцёлкі чароту размешчаны рытмічна і ў пэўным парадку, як на тканых посцілках. Усе дываны акаймаваны шырокай арнаментальнай паласой з парасткаў, бутонаў і кветак. Такім чынам, свае «карціны» Алена Кіш вырашала ў традыцыях народнага мастацкага роспісу, якія, безумоўна, былі ёй вядомыя, зразумелыя і блізкія.

153. Гладыш. 30-я гг. г. п. Мір Карэліцкага р-на Гродзенскай вобл.



Кераміка 30-х гадоў таксама прадстаўлена галоўным чынам прадукцыяй традыцыйнага народнага промыслу. Недахоп посуду прамысловай вытворчасці ў значнай ступені кампенсаваўся вырабамі майстроў старажытных ганчарных цэнтраў. Праўда, стан народнага ганчарства на тэрыторыі Беларусі быў неаднародны. Станаўленне новага жыцця ў Савецкай Беларусі, рост дабрабыту вёскі, змяненні ў побыце людзей вымусілі ганчароў значна звузіць асартымент посуду, абмежаваўшыся толькі самымі неабходнымі утылітарнымі вырабамі. У той жа час многія найбольш умелыя майстры, імкнучыся задаволіць попыт на мастацкія вырабы, якіх патрабаваў новы інтэр'ер калгаснага дома, часта стваралі цікавыя вырабы дэкаратыўнага характару: вазонніцы, вазы, букетнікі, фігурныя сасуды, насценныя талеркі і інш. Праўда, у многіх выпадках майстры пераймалі формы і дэкор шкляных, фаянсавых, металічных прамысловых вырабаў, аднак добры густ, павага да традыцый, асаблівасці матэрыялу надавалі гэтым творам мясцовы каларыт і своеасаблівую цеплыню [41].

З арганізацыяй Саюза саматужніцка-прамысловай кааперацыі (1926) пачалося ўступленне ганчароў у арцелі. Адна з першых ганчарных арцелей «Чырвоны Кастрычнік» была арганізавана ў Барысаве на ба-

[41] Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966. С. 89, 122; Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мн., 1987. С. 101, 104, 40.

154. А. Рыжкоў. Ваза. 1930. в. Бабінавічы Лёзненскага р-на Віцебскай вобл.

зе некалькіх прыватных майстэрань. Асабліва паскорыла гэты працэс стварэнне Беларускага мастацка-прамысловага саюза. Ганчарныя арцелі ўзніклі ў Гарадку, Бабінавічах (Лёзненскі р-н), Лядах (Дубровенскі р-н), Чавусах, Урэччы (Любанскі р-н), Юравічах (Калінкавіцкі р-н) і інш. Іх прадукцыя дэманстравалася на рэспубліканскіх і ўсесаюзных выстаўках, ілюструючы тыя змены ў характары керамічнай вытворчасці, што адбыліся ў савецкі час. Найбольш паказальнай у гэтых адносінах з'явілася калекцыя вырабаў арцелі «Чырвоны Кастрычнік», прадстаўленая ў 1940 г. на выстаўцы выяўленчага мастацтва Беларускай ССР у Маскве. Традыцыйныя формы барысаўскіх вырабаў дапоўніліся новымі, аздабленне керамікі ўзбагацілася кампазіцыямі сюжэтна-тэматычнага характару. Побач з традыцыйным посудам і фігурнымі сасудамі ў выглядзе бараноў і мядзведзяў былі прадстаўлены дэкаратыўныя блюды з партрэтамі і кампазіцыямі, фігурныя масленіцы і кветачніцы, вазы са скульптурамі, многія з якіх нагадвалі тагачасныя шкляныя і фарфоравыя рэчы [42]. Значнае месца ў прадукцыі арцелі займалі збанкі традыцыйных форм, але з досыць мудрагелістымі ручкамі і рэльефнымі малюнкамі, якія ўключалі савецкую эмблематыку, сюжэтныя адлюстраванні, раслінны і геаметрычны арнамент. Уплыў прафесійнага дэкаратыўнага мастацтва 30-х гадоў з яго пампезнасцю, эклектычным спалучэннем форм і дэкору адчуваецца ў многіх мастацкіх вырабах не толькі барысаўскай, але і іншых арцелей. Але характэрны ён быў пераважна для выставачных твораў, масавая прадукцыя прадаўжала традыцыі бытавога ганчарнага посуду.

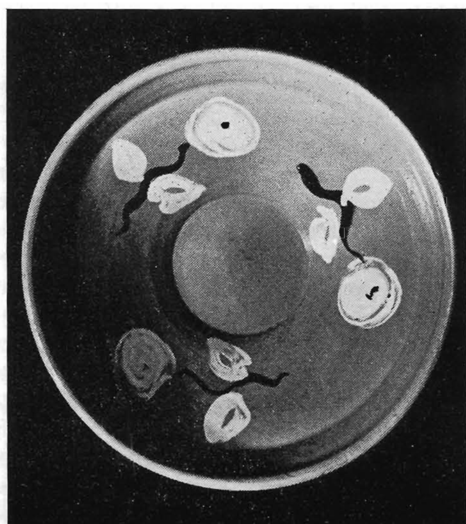
На іншых асновах развівалася ганчарства заходняй часткі Беларусі, якая была пад уладай буржуазнай Польшчы. Прыкметны рост ганчарнай вытворчасці назіраецца і тут, але выклікана гэта было далейшым абеззямельваннем і збядненнем сялянства, дарагавізнай прамысловай прадукцыі. Часам ганчарства было адзіным сродкам існавання.

Многія старажытныя ганчарныя цэнтры, асабліва вясковыя (Сіняўка, Ганевічы, Заблоцце, Галавачы), яшчэ захоўвалі старажытную тэхналогію вытворчасці, ствараючы посуд максімальна спрошчаных форм, г. зн. танны, разлічаны на небагатага сельскага спажыўца. У той жа час майстры буйных местачковых і гарадскіх цэнтраў (Мір, Пружаны, Глыбокае, Дзісна), імкнучыся задаволіць разнастайны попыт рынку, засвойвалі новыя дасягненні керамічнай вытворчасці, надавалі вырабам разнастайныя

---

[42] Выставка изобразительного искусства Белорусской ССР: Каталог. М.; Л., 1940. С. 124.

155. Талерка. 30-я гг. в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл.



формы, актыўна ўводзілі нескладаны дэкор.

Асабліва характэрная ў гэтых адносінах прадукцыя найбольш вядомых і буйных цэнтраў — Івянца і Ракава. Шырокая сувязь з рынкамі Маладзечна, Вільні, Навагрудка і іншых буйных гарадоў, канкурэнцыя паміж рамеснікамі вымушалі апошніх удасканальваць сваю прадукцыю, паляпшаць формы, шырока прымяняць дэкор. Вырабы з Івянца і Ракава адрозніваюцца выпрацаванасцю і дасканаласцю форм, прыгожым знешнім выглядам, простым і выразным дэкорам. Посуд амаль заўсёды ўкрыты палівай, прычым не толькі знутры, але і звонку. Сціплы дэкор у выглядзе хваёвых лапак, хвалістых і прамых паяскоў карычневага колеру наносіўся на расшырэнне тулава ці плечыкі посуду, падкрэсліваючы зграбнасць формы. Міскі аздабляліся ангобным роспісам белага колеру ў выглядзе канцэнтрычных колаў па дну і сценках, а ў цэнтры дна звычайна змяшчалася стылізаваная кветка. У 30-я гады набывае пашырэнне і дэкор у выглядзе хваліста расчэсаных паяскоў — фляндроўка, якая пазней прынесла славу івянецкай керамікі[43].

Больш разнастайным становіцца дэкор і на ракаўскай кераміцы. Збанкі, слоікі, талеркі, паўміскі, хлебніцы, глякі аздабляюцца сакавітым эмалевым роспісам расліннага характару з кветак, лісточкаў, парасткаў, які нагадвае дэкор мясцовай кафлі часоў позняга сярэдневякоўя, але выкананы больш свабодна.

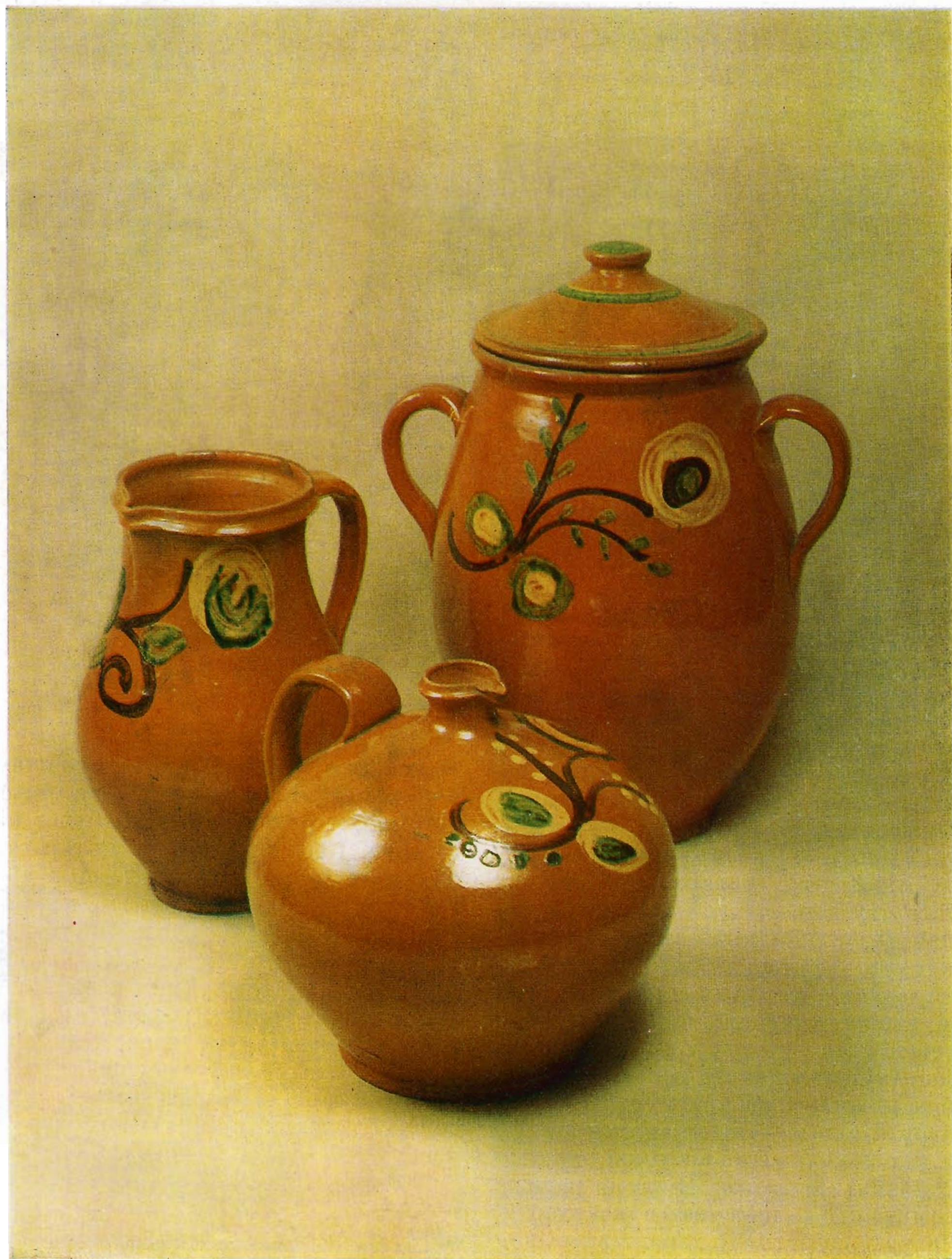
Яскравае ўяўленне пра мастацкія якасці ракаўскай керамікі 30-х гадоў дае калекцыя посуду з Музея старажытнабеларускай культуры АН БССР, якая паходзіць з майстэрні І. Данілевіча. Яна ўключае досыць шырокі асартымент сталовага посуду розных форм і памераў. Ёсць тут вырабы, аздобленыя сціплымі карычневымі паяскамі ці зусім без іх, але большасць звяртае ўвагу сакавітым роспісам у выглядзе S-падобных сцяблінак з кветкамі, якія аддалена нагадваюць яблыневую квецень. Па тры такія сцяблінкі нанесены на берагі місак і паўміскаў, прычым скіраваны яны ў адным напрамку і ўтвараюць своеасаблівую дынамічную кампазіцыю. Карычневыя парасткі заканчваюцца буйнымі круглымі кветкамі белага колеру з карычневай ці зялёнай сарцавінай, белыя ці карычневыя кропкі нанесены паабапал адгалінаванняў. Гледзячы на гэтыя роспісы, вельмі лёгка ўявіць, як умелая рука майстра дакладнымі, хуткімі, выверанымі мазкамі наносіла зігзаг парастка, кругавым рухам малявала кветкі, запаўняла іх сярэдзінкі ці проста ставіла тут кропку-тычок. Дэкор вылучаецца нязмушанасцю, імправізацыйнасцю, сакавітасцю. Праўда, нельга не адзначыць, што ён не заўсёды арганічна звязаны з формай посуду, асабліва на гляках і слоіках.

Разнастайнасцю форм і дэкору вызначаюцца вырабы, прызначаныя для

---

[43] Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. С. 63—65.

156. Ганчарныя вырабы. 30-я гг. в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл. МСБК АН БССР



157. Цацкі «Коннікі». 30-я гг. в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл. МСБК АН БССР

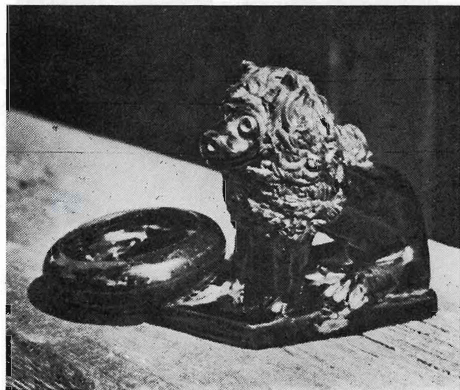
аздобы інтэр'ера: вазоны, кветнікі, вазы, насценныя талеркі, попельніцы, фігурныя сасуды, чарнільныя прыборы і інш.

Адыход ад старажытных форм і сюжэтаў дэманструе калекцыя дробнай пластыкі. Статычнасць і абагульненасць форм саступілі месца дынаміцы, з'явіліся цэлыя сюжэтныя сцэнкі, выкананыя ў наіўна-рэалістычным стылі. Гэта ўжо не столькі традыцыйная гліняная цацка, колькі настольная пластыка дэкаратыўнага характару. Коннікі — пышнавусыя гусары з ліха ўскінутай да фуражкі рукой ці амазонкі з букетамі. Цікавыя парныя кампазіцыі — паненка з кавалерам. Фігуркі «адзеты» ў характэрныя для таго часу касцюмы: паненкі — у капелюшах з бантамі, доўгіх сукенках з палярынамі, фальбонамі, вялікімі гузікамі, у руках — пышны букет ці сабачка. Кавалеры курадь цыгарэту. У некалькі гумарыстычнай форме аўтару ўдалося перадаць нават характар персанажаў: заліхвацкасць гусараў, ганарлівасць паненак, фанабэрлівасць кавалераў. Яркія плямы белай, зялёнай, чорнай эмалі (як і на тагачасным посудзе), нанесеныя адвольна, без якой-небудзь спробы падкрэсліць тыя ці іншыя дэталі, надаюць творам яўную дэкаратыўнасць [44].

[44] Сахута Я. Ракаўская цацка // Мастацтва Беларусі. 1987. № 5.

158. Цацка «Пара». 30-я гг. в. Ракаў Валожынскага р-на Мінскай вобл.

159. В. Лапа. Попельніца «Леў». 30-я гг. в. Івянец Валожынскага р-на Мінскай вобл.



У 1939 г., пасля далучэння Заходняй Беларусі да адзінай сям'і савецкіх народаў, у многіх ганчарных цэнтрах былі створаны арцелі. Аднак маштабы промыслу прыкметна зменшыліся, паколькі прамысловасць ужо задаволіла асноўныя патрэбы ў неабходных прадметах хатняга ўжытку.

Паварот да дэкаратыўнасці вырабаў, характэрны для тагачаснага народнага мастацтва, закрануў і ткацтва. Традыцыйныя геаметрычныя матывы дапаўняюцца новымі, узбагачаецца каларыстыка твораў, у дэкоры дываноў і посцілак пераважае раслінны арнамент, вельмі разнастайны па матывах і кампазіцыях.

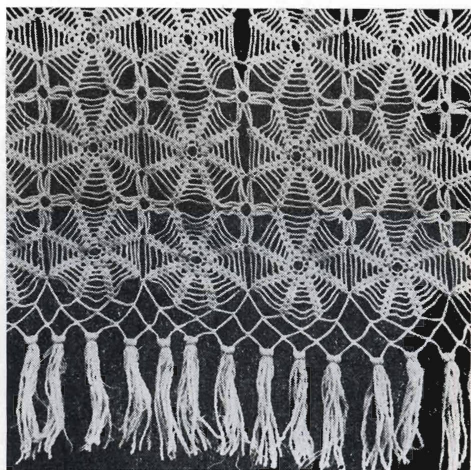
Побач з традыцыйнымі ўзорамі, напрыклад, як дыван «Бліскушкі», выкананы М. Ліпай у 1933 г. (Уздзенскі р-н), дзе геаметрычны малюнак раскіданы па ўсім полі, з'яўляюцца дываны С. Жук (1938, Слуцкі р-н). Іх кампазіцыя і малюнак ужо намнога ўзбагачаны разнастайнымі дэталямі і колерам: выявы вазонаў рытмічна чаргуюцца з каляровымі кветкамі, паміж вазонамі — чатырохпялёсткавыя разеткі. Па выяўленчай манеры да іх прымыкае «кветнік», вытканы Ж. Чарнавус з Уздзенскага раёна. У цэнтры дывана букеты ў вазонах, якія рытмічна паўтараюцца, і жаночая фігурка; каймой служыць арнамент з выявамі птушак. Усе гэтыя работы экспанаваліся на 2-й Усебеларускай выстаўцы народнай творчасці ў Мінску ў 1938 г.

Побач са старымі, традыцыйнымі ўзорамі ў посцілкі, дываны, ручнікі ўводзіліся новыя элементы — серп і молат, пяціканцовыя зоркі. У беларускім ткацтве, як і ў іншых жанрах мастацтва, з'яўляюцца партрэты У. І. Леніна, дзеячаў Камуністычнай партыі і кіраўнікоў Савецкага ўрада, што сведчыць пра пашырэнне ў народным мастацтве тэндэнцый выяўленчасці. У 1938 г. калгасніца А. Серада (Мінская вобл.) выткала дыван

з партрэтам У. І. Леніна [45]. Гама партрэта бэзавая з адценнямі, фон чырвоны. Кайма складалася з арнаменту, у якім выкарыстаны матыў пяціканцовых зорак чырвонага колеру на светлым полі.

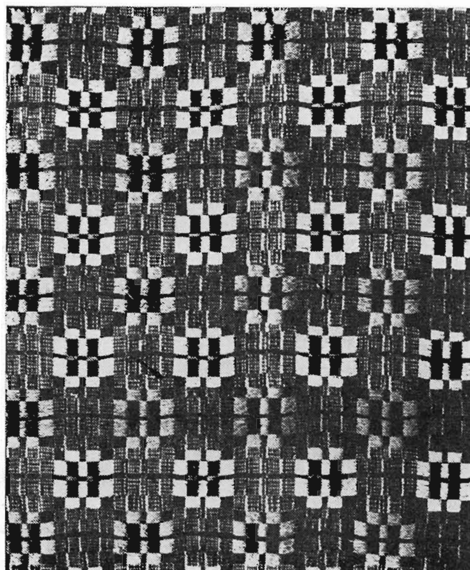
160. Ю. Лапа. Абрус. 1939 в. Старынкі Валожынскага р-на Мінскай вобл.

161. Н. Аланцьева. Сурвэта. 1930. в. Прыдняпроўе Аршанскага р-на Віцебскай вобл.



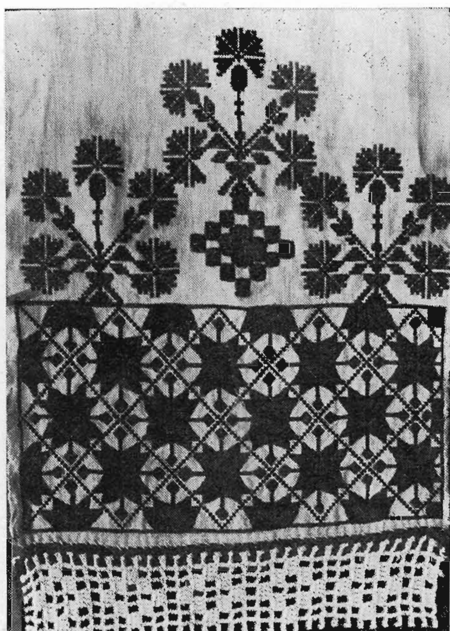
Вялікую работу ў справе адраджэння старых відаў беларускага мастацкага дыванаткацтва праводзіў Рэспубліканскі Дом народнай творчасці. Пачынаючы з 1938 г. гэту галіну народнага мастацтва ўзначальвала Марыя Пачэкіна — энтузіяст і спецыяліст сваёй справы. Пры яе садзеянні і пад непасрэдным кіраўніцтвам у 1940 г. былі вытканы дываны вялікіх памераў з партрэтамі У. І. Леніна (работа А. Серады) і дзеячаў Камуністычнай партыі (работа Д. Мяшэчак), якія экспанава-

162. А. Станавая. Посцілка. 30-я гг. в. Зарэчча Аршанскага р-на Віцебскай вобл.



[45] Фота гл. у кн.: Беларускае народнае мастацтва. Мн., 1951. Т. 1. С. 34—36. Да Вялікай Айчыннай вайны дыван належаў Рэспубліканскаму Дому народнай творчасці.

163. *Ручнік. 30-я гг. в. Бранава Слабада Чавускага р-на Магілёўскай вобл.*



164. *Ручнік. 30-я гг. Рагачоўскі р-н Гомельскай вобл.*

ліся на выстаўцы беларускага мастацтва ў Маскве ў 1940 г.[46]

Пэўныя змены адбыліся ў шкларобчай прамысловасці, хаця ў параўнанні з іншымі галінамі народнай гаспадаркі яны былі не такія значныя.

У 30-я гады на тэрыторыі Савецкай Беларусі дзейнічала 8 шклозаводаў: «Пралетарый» (г. Мінск), «Кастрычнік» (былы «Ялізава», Асіповіцкі р-н), «Ільіч» (Быхаўскі р-н), «Ноўка» (Гарадоцкі р-н), Барысаўскі імя Ф. Э. Дзяржынскага (г. Нова-Барысаў), «Камінтэрн» (Дзяржынскі р-н), «Рухавік рэвалюцыі»

165. *М. Шаршнева. Ручнік-набожнік. 30-я гг. в. Рэкта Слаўгарадскага р-на Магілёўскай вобл.*

(Гомельскі р-н), Гомельскі механізаваны завод.

Пераважным відам прадукцыі шклозаводаў Беларусі ў гэты перыяд з'яўлялася аконнае і люстэркавае

---

[46] Палеес А. Ткацтва на Беларусі // Беларусь. 1947. № 33. С. 52.

166. Ручнік. 30-я гг.
Мсціслаўскі р-н Магілёўскай вобл.

шкло, якое складала ў 1937 г. 7,2 працэнта яго агульнасаюзнай вытворчасці [47]. Гаспадарка рэспублікі і ўсёй краіны мела вострую неабходнасць і пастаянную патрэбу ў тэхнічных відах шкла ў сувязі з ростам і шырокім размахам жыллёвага і прамысловага будаўніцтва. Галоўную ролю ў іх вытворчасці стаў адыгрываць Гомельскі механізаваны завод. З яго пабудовай (1933) быў ліквідаваны недахоп прадпрыемстваў на тэрыторыі рэспублікі, калі ў яе паўднёвай частцы, багатай палівам (торфам), не было ніводнага шклозавода. Завод быў пабудаваны на сродкі дзяржаўнага бюджэту СССР, забяспечаны вопытнымі інжынерна-тэхнічнымі кадрамі з братніх саюзных рэспублік. Усе вытворчыя працэсы на заводзе былі механізаваны. У 1937 г. на прадпрыемстве быў уведзены ў эксплуатацыю цэх — канвеер па вырабу паліраванага люстэркавага шкла. Гэта было другое прадпрыемства ў краіне па вытворчасці такога шкла і першае цалкам механізаванае. У 1937 г. тут была асвоена вытворчасць тэхнічнага ліставога карабельнага шкла механізаваным спосабам. Тады ж на заводзе сталі вырабляць чорнае мірабілітавае шкло з тарфяных шлакаў — прыгожы і якасны абліцовачны матэрыял. З мірабілітавага шкла выраблялі і роз-

---

[47] Социалистическое строительство БССР за годы второй пятилетки. Мн., 1939. Табл. 4.

ныя па прызначэнню дробныя рэчы — дзвярныя ручкі, чарніліцы, попельніцы, вазы і іншыя тавары шырокага спажывання [48].

Завод «Камінтэрн» спецыялізаваўся на выпуску бутэлек, «Ноўка» — лямпавага шкла, «Пралетарый» — прамтары і дробнага аптэкарскага (лабараторнага) посуду для Мінскага хімфармзавода, «Кастрычнік» — лямпавага шкла, бутэлек і посуду на экспарт, «Ільіч» — аптэкарскага і бытавога посуду [49]. Гатунковы посуд, мастацкія вырабы са шкла выпускалі Барысаўскі завод імя Дзяржынскага і завод «Кастрычнік». Асноўным відам прадукцыі гэтых прадпрыемстваў было масавае шкло утылітарнага, бытавога прызначэння. Яго асартымент быў самы разнастайны. Да пачатку 1941 г. толькі адзін завод, імя Дзяржынскага, выпускаў звыш 300 назваў шкляных вырабаў [50]. Галоўнае месца ў таварным асартыменце займалі прадметы шырокага спажывання, якія карысталіся і ў рэспубліцы, і ў краіне вялікім попытам,— шклянкі, келіхі, чаркі, фужэры, графіны, цукарніцы, салатніцы, селядзечніцы, вазы, разнастайныя па форме і прызначэнню — для хлеба, фруктаў, кветак і інш., масленіцы, прыборы для вады і іншых напіткаў.

Перад заводамі была пастаўлена задача павялічыць колькасныя паказчыкі выпускаемай прадукцыі, каб задаволіць вялікі попыт на гэтыя тавары шырокіх слаёў насельніцтва. Калі за гады другой пяцігодкі (1933—1937) БССР цалкам задаволіла свае патрэбы і патрэбы суседніх раёнаў РСФСР і УССР у аконным шкле, то іншых відаў шкляных вырабаў яшчэ не хапала. Таму пераважным, асноўным відам прадукцыі ў гэты перыяд застаецца просты штодзённы посуд, тапнае шкло.

Павелічэнню прадукцыйнасці перашкаджала недастатковая механізаванасць вытворчасці, многія аперацыі заставаліся ў сферы ручной працы. Толькі ў гады трэцяй пяцігодкі (1938—1941) адбылася карэнная рэканструкцыя і расшырэнне Барысаўскага завода імя Ф. Э. Дзяржынскага з поўнай механізацыяй вытворчасці ўсіх відаў шкляных вырабаў. Ручная праца дапускалася толькі для вырабаў, патрабуючых складанай ручной апрацоўкі (вазы, прыборы для він вырабы з крышталю і накладнога шкла). Рэканструкцыя Барысаўскага і іншых заводаў дазволіла ў канцы 30-х гадоў значна павялічыць выпуск гаспадарчага посуду, расшырыць яго асартымент і палепшыць якасць.

Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва 30-х гадоў развівалася супярэчліва і неаднолькава. Традыцыйнае народнае мастацтва, задавальняючы неабходныя бытавыя і мастацкія патрэбы шырокіх слаёў насельніцтва, натуральна і арганічна мяняла свой характар у адпаведнасці з новымі патрэбамі. Мастацкая прамысловасць яшчэ толькі наладжвала работу, яе прадукцыя не заўсёды была высокай якасці, асартымент быў нешырокі, многія вырабы мелі састарэлыя формы. Не набыла пашырэння практыка прыцягнення кваліфікаваных мастакоў. Далейшае развіццё некаторых набытых мастацкай прамысловасцю поспехаў было перарвана Вялікай Айчыннай вайной.

ВЫЯЎЛЕНЧАЕ МАСТАЦТВА ЗАХОДНЯЙ БЕЛАРУСІ

Выяўленчае мастацтва Заходняй Беларусі ў 20—30-я гады развівалася ў складаных і супярэчлівых умовах

---

[48] Стекло и керамика. 1937. № 2. С. 19—20.
[49] ЦГАОР БССР, ф. 120, воп. 1, спр. 76-а, л. 45, 46.
[50] Стекло и керамика. 1937. № 2. С. 8.

тагачаснай буржуазнай Польшчы, ва ўмовах барацьбы за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне.

Заходняя Беларусь — частка тэрыторыі БССР — была захоплена ў 1920 г. буржуазнай Польшчай і, паводле Рыжскага мірнага дагавора 1921 г., знаходзілася ў яе складзе ажно да верасня 1939 г. Польскія ўлады не прызнавалі тэрміна «Заходняя Беларусь» і ў афіцыйных дакументах называлі яе «крэсы всходне» («усходнія ўскраіны»). На тэрыторыі Беларусі была аднаўлена ўлада буржуазіі і памешчыкаў, устаноўлены акупацыйны рэжым; вялася палітыка бязлітаснай эксплуатацыі і нацыянальнага прыгнёту працоўных, рабавання прыродных багаццяў краю. Урад буржуазнай Польшчы не хацеў прызнаваць за беларускім народам права на самастойнасць, на сваю ўласную, адметную культуру, мову. Паводле думкі паланізатараў, «ніякай беларускай нацыі ў прыродзе не існавала», а беларуская мова — усяго толькі дыялект польскай мовы. Усе беларускія суполкі, клубы, выдавецтвы, створаныя раней на тэрыторыі Заходняй Беларусі, былі паступова зачынены. Прагрэсіўныя беларускія газеты «Маланка», «Досвіткі» штрафаваліся, канфіскаваліся і забараняліся. Закрываліся беларускія школы і гімназіі, настаўніцкія семінарыі. Узмацненне нацыянальна-вызваленчага руху прыгнечаных народаў Заходняй Беларусі і Заходняй Украіны напачатку прымушала правячыя колы Польшчы лавіраваць у пошуках метадаў ажыўлення асімілятарскіх намераў. Буржуазія крывадушна выкарыстоўвала дэмакратычныя лозунгі з тым, каб выдаваць антынародныя законы ў галіне асветы. Паводле Закона аб мове і арганізацыі школьнай справы для нацыянальных меншасцей ад 31 ліпеня 1924 г. як бы дазвалялася адкрываць беларускія школы ў тых паветах, дзе мелася 25 працэнтаў беларускага насельніцтва і дзе гэтага патрабавалі не менш 40 бацькоў [51]. Але шавіністычна настроеныя польскія «папячыцелі» вучэбных акруг найчасцей шукалі прыдзірак, каб прызнаць заявы сялянства на адкрыццё беларускіх школ несапраўднымі, або, у крайнім выпадку, патрабавалі ад іх згоды на адкрыццё польскай школы з выкладаннем беларускай мовы як прадмета. Такім чынам урад буржуазнай Польшчы імкнуўся ашукаць грамадскую думку. Усе яго законы аб школе і мове давалі польскім буржуазным уладам шырокія магчымасці для розных махінацый і падробак — каб не дапусціць адкрыцця нацыянальных школ. К 1929/30 навучальнаму году колькасць беларускіх і польска-беларускіх школ зменшылася да 26, а к пачатку 1937 г. у Заходняй Беларусі ўжо не было ніводнай беларускай школы. Усе яны былі закрыты [52].

У гэтых складаных умовах адзінай палітычнай сілай, якая паслядоўна выкрывала рэакцыйную сутнасць пілсудчыкаў, была Камуністычная партыя Заходняй Беларусі (КПЗБ). Яна дапамагала працоўным зразумець антынародныя дзеянні польскай буржуазіі, змагалася за дэмакратызацыю ўсіх сфер жыцця, прапагандавала ідэі Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі.

Цэнтрам заходнебеларускага палітычнага, нацыянальна-вызваленчага і культурнага руху была Вільня, дзе раней выдаваліся беларускія газеты, існавалі культурна-асветныя арганізацыі. У яе грамадскай атмасферы з самага пачатку 20-х гадоў усё мацней гучаў голас беларускіх працоўных мас. У Вільні працаваў Беларускі пасольскі клуб, які напачатку адстойваў правы беларускага народа ў вышэйшых заканадаўчых органах

---

[51] Нарысы гісторыі народнай асветы і педагагічнай думкі ў Беларусі. Мн., 1968. С. 347.

[52] Там жа. С. 363, 378.

Польскай дзяржавы. Тут працавалі шмат якія пісьменнікі, культурныя дзеячы: М. Танк, Р. Шырма, В. Таўлай, М. Машара, выдаваліся беларускія газеты і часопісы, прадпрымаліся важныя крокі ў фарміраванні музейнай справы.

У 20-я гады Вільня становіцца цэнтрам рэвалюцыйнага руху супраць пілсудчыны. Яго ўзначальвала Беларуская сялянска-рабочая грамада (БСРГ) і Камуністычная партыя Заходняй Беларусі (КПЗБ). Шмат хто з колішніх грамадоўцаў, членаў КПЗБ, паэтаў, пісьменнікаў адчуў на сабе пільнае вока акупацыйнага рэжыму. Многія з іх прайшлі праз сумна вядомыя Лукішкі і Картуз-Бярозу. Але працоўныя Заходняй Беларусі не скарыліся. У барацьбе з рэжымам кансалідаваліся грамадскія сілы, набываўся вопыт рэвалюцыйнай барацьбы. Прадстаўнікі беларускага мастацтва былі своеасаблівым барометрам, бо першыя адчувалі балючыя кропкі тагачаснага жыцця. Праз мастацкі вобраз, праз слова яны зноў і зноў звярталіся да свайго народа. Свядомая інтэлігенцыя была сумленнем прыгнечанай нацыі.

У гэты нялёгкі час пачыналі свой творчы шлях у Заходняй Беларусі — апрача згаданых майстроў слова — мастакі Пётра Сергіевіч, Язэп Драздовіч, Міхась Сеўрук і інш. Ярка адлюстроўваючы жыццё і побыт народа, яны, як і заходнебеларускія пісьменнікі, сваімі творамі будзілі народ, клікалі яго на змаганне.

І толькі 1939 год стаў важнай падзеяй у жыцці беларускага народа. Стварыліся перадумовы для ўз'яднання Заходняй Беларусі з БССР, уключэння яе ў склад СССР [53].

Жывапіс Заходняй Беларусі — адметная і неад'емная частка ўсёй нашай культуры, своеасаблівая старонка гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва. У глыбоканароднай творчасці заходнебеларускіх мастакоў ярка высвечваюцца ідэі адраджэння нацыянальнай культуры, своеасаблівы рамантызм, няскораны дух творцаў, шчыльна звязаных з нялёгкім лёсам свайго народа. «Ва ўмовах, калі беларуская культура падвяргалася ганенню, натуральным было імкненне мастакоў паказаць у сваіх творах багатыя культурныя традыцыі народа, помнікі мінулага» [54].

У асобных творах жывапісу адчуваюцца ўплывы мастакоў віленскай школы Ф. Рушчыца, Л. Сляндзінскага, Б. Кубіцкага і інш. Высакародная ўзнёсласць твораў была абумоўлена рэвалюцыйным накалам, бурлівым грамадскім жыццём. Рысы рамантызму ў работах асобных творцаў былі вынікам актуалізацыі гістарычных асоб Беларусі, яе нацыянальных традыцый. П. Сергіевіч, Я. Драздовіч, М. Сеўрук глыбока вывучаюць гісторыю свайго народа, яго традыцыі, побыт. Яны слухаюць лекцыі па археалогіі і астраноміі ў Віленскім універсітэце, наладжваюць паездкі па родных мясцінах з мэтай вывучэння роднага краю, яго багатай спадчыны. Асабліва шмат у гэтым рэчышчы працаваў Язэп Драздовіч. Заслугоўвае ўвагі такі факт: у 1926—1927 гг. Я. Драздовіч арганізуе пры Віленскай беларускай гімназіі студыю-майстэрню, вакол якой групуецца таленавітая моладзь. З яе выйшлі такія цікавыя мастакі, як Р. Семашкевіч, Н. Васілеўскі, В. Сідаровіч і інш. На жаль, творчая спадчына названых мастакоў амаль што не дайшла да нашага часу.

За два дзесяцігоддзі развіцця ў складаных, цяжкіх умовах выяўленчае мастацтва не змагло акрэсліцца

---

[53] Хаўратовіч І. Заходняя Беларусь // БелСЭ. Мн., 1971. Т. 4. С. 533, 534.

[54] Шматаў В. Беларуская станковая графіка. Мн., 1978. С. 7.

ў аднародную важкую плынь. Але творчасць заходнебеларускіх мастакоў, знітаваная з жыццём і марамі свайго народа, яго верай у заўтрашні дзень, мае значныя дасягненні.

Сярод мастакоў Заходняй Беларусі асоба Пятра Аляксандравіча Сергіевіча (1900—1984), бадай што, самая прыкметная. У яго творчасці найбольш ярка адбіліся рысы, характэрныя для мастацтва таго часу: гісторыя сваёй бацькаўшчыны, хараство і прыгажосць роднай прыроды, ідэі сцвярджэння самабытнай беларускай культуры. У цэнтры яго палотнаў — вобраз чалавека, якім ён ёсць і якім павінен быць. Пётра Сергіевіч усё творчае жыццё пражыў у Вільні, горадзе, які заклаў у ім не толькі трывалы прафесійны падмурак, але і духоўную моц, з'яўляўся нібы сімвалам лучнасці і духоўнага яднання беларускага і літоўскага народаў. Праз усё жыццё ён пранёс любоў да сваёй Браслаўшчыны, дзе нарадзіўся. Не з меншай любоўю і ўдзячнасцю адносіўся ён і да братняга літоўскага народа. Урад рэспублікі высока ацаніў яго заслугі ў развіцці выяўленчага мастацтва, надаўшы яму званне заслужанага дзеяча мастацтва Літоўскай ССР. Але гэта было пазней.

Жыватворнай крыніцай творчасці жывапісца былі родныя мясціны, бацькоўскі куток, Браслаўшчына, адкуль пайшоў у свет будучы мастак. Равеснік веку, Пётра Сергіевіч нарадзіўся ў 1900 г. 10 ліпеня ў сям'і беззямельных сялян вёскі Стаўрова. Нялёгкія дні дзяцінства, напоўненыя клопатамі і штодзённымі турботамі, мастак заўсёды ўспамінаў як нешта светлае і блізкае. Яны будуць яшчэ доўга вабіць яго мастакоўскую душу, быць крыніцай натхнення. Змалку цягнуўся будучы жывапісец да старэйшых людзей, падоўгу мог слухаць іх гаману, казкі, паданні. Народныя песні — у гарачыя жніўныя дні, калі змораныя за доўгі летні дзень жанчыны вярталіся з працы дамоў, ці ў восеньскую пару, калі вёска адгукалася гулам і звонам вяселляў,— былі для яго адкрыццём хараства народнай душы, яе спрадвечнай прыгажосці. Сялянскае жыццё гартавала юнака, прывучала да працавітасці, упартасці. Пазней, калі жыццёвыя ўмовы не будуць спрыяць мастаку на абраным ім шляху, гэтыя якасці характару спатрэбяцца.

Бацькі і аднавяскоўцы заўважалі прагавітую цягу юнака да малявання, але надта сур'ёзна да гэтага не ставіліся. У юнака ж выспяваў цвёрды намер — прысвяціць сябе мастацтву. Найвялікшае ўражанне на яго дзіцячую душу мелі бачаныя ім на раздарожжы крыжы і самотныя пахілыя невялічкія каплічкі, аздобленыя абразамі, упрыгожанымі чыстымі белымі ручнікамі. Усё гэта вельмі ўздзейнічала на яго дзіцячую душу, абуджала фантазію, фарміравала светапогляд.

Семнаццацігадовым юнаком будучы мастак, як і шмат хто з яго равеснікаў, пакідае родныя мясціны, едзе ў свет на заробкі. Напачатку ён трапіў у Пецярбург, які ўразіў сваім хараством і веліччу. Ды не дужа грэлі халодныя камяні вялікага горада яго юнацкую душу. «Да слёз маркоціўся па доме» [55],— будзе пазней успамінаць мастак. Працаваў на фабрыцы дзяржаўных знакаў, уліваўся ў вірлівае жыццё рэвалюцыйнага Петраграда. Рэвалюцыйны рабочы камітэт накіраваў юнака на фабрычныя курсы, у вучэбнай праграме якіх быў яго любімы прадмет. «Самым мілым урокам было тут для мяне маляванне» [56],— згадваў Сергіевіч. Малюнак выкладаў мастак Андрэеў. Не аднойчы вадзіў ён сваіх выхаванцаў у музеі, карцінныя галерэі. Найвялікшае ўражанне на Сергіевіча зрабіла карціна К. Брулова «Гібель Пампеі» і «Фрына на свяце Пасейдона» Г. Се-

---

[55] Ліс А. Пётра Сергіевіч. Мн., 1970. С. 14.
[56] Там жа.

мірадскага. Яны здаваліся недасягальнымі вяршынямі мастацтва. Пасля Петраграда П. Сергіевіч трапіў у старажытную Вільню, якая стала для яго часткай жыцця. Тут ён пасапраўднаму пачаў спазнаваць майстэрства жывапісу і малюнка. Спачатку вучыўся ў пачатковай школе Я. Монтвілы, затым у Вольнай школе малюнка і жывапісу літоўскага мастака А. Варнаса. Але вучыцца ў гэтай школе прыйшлося нядоўга: пасля вымушанага адступлення Чырвонай Арміі з Вільні ў горадзе ўсталявалася польская адміністрацыя са сваімі парадкамі. Дзейнасць школы спынілася, Варнас выехаў у «ковенскую Літву». П. Сергіевіч вырашыў пайсці вучыцца ў зноў адроджаны ў 1919 г. Віленскі універсітэт, закрыты яшчэ з часоў паўстання 1830—1831 гг. Каб было што паказаць выкладчыкам і прафесарам, маляваў усё, што трапляла на вочы. Асабліва часта звяртаўся да старажытных муроў горада, яго старасветчыны, помнікаў архітэктуры. Выканаўшы значную колькасць малюнкаў, акварэлей, асмеліўся паказаць іх знакамітаму прафесару Фердынанду Рушчыцу. Адзін з малюнкаў — фрагмент універсітэцкіх муроў — настолькі зацікавіў славутага мастака, што той набыў яго для сябе. Увага Рушчыца была першым прызнаннем П. Сергіевіча як мастака. У 1920 г. Сергіевіч быў залічаны вольным слухачом на мастацкі факультэт Віленскага універсітэта. Сапраўдным шчасцем было трапіць на заняткі да вядомага на ўвесь край майстра, аўтара славутых твораў «Эмігранты», «Зямля», «Веснавы павеў», «Стары млын», «Зімовая казка».

Мастацкі факультэт быў размешчаны ў сценах бернардзінскага манастыра. Падзелу па спецыяльнасцях на факультэце не было, усе студэнты вучыліся малюнку, жывапісу, скульптуры, гравюры, ткацтву, кампазіцыі, шрыфту. Кола вучэбных дысцыплін было даволі шырокім: тэорыя і гісторыя мастацтва, класічная археалогія, анатомія, перспектыва, тэхніка жывапісу, малюнка, праектаванне і дэкарацыя інтэр'ераў, кансервацыя помнікаў старажытнасці.

Ф. Рушчыц вёў клас пейзажа, дапамагаў яму асістэнт А. Штурман. У творчасці Ф. Рушчыца адчуваюцца ўплывы яго настаўнікаў па Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў знакамітых рускіх мастакоў І. Шышкіна, А. Куінджы, а таксама пэўныя аналогіі з жывапісным майстэрствам М. Чурлёніса, С. Камоцкага. Галоўны творчы прынцып Ф. Рушчыца — перадаць першае ўражанне і захаваць яго на палатне на працягу ўсёй работы. «Праўда і хараство» — вось дэвіз мастака, яго творчае крэда. На мастацкім факультэце універсітэта Ф. Рушчыц задаваў высокі тон усяму творчаму жыццю, быў сапраўдным лідэрам, які вёў за сабой маладых.

Ф. Рушчыц прывіваў сваім вучням любоў да гісторыі, старой Вільні, да роднага краю. Кожны год наладжваў ён агледзіны работ маладых мастакоў пасля зімовых і летніх канікул. Яго трапныя заўвагі, зробленыя ў востры афарыстычнай форме, прымушалі вучняў разумець, што прыроду нельга пісаць без натхнення, без глыбокага пранікнення ў яе сутнасць, настрой.

Апрача Рушчыца, Сергіевіч вучыўся ў майстра батальнага жывапісу С. Богуша-Сестранцэвіча і прафесара Б. Кубіцкага. Апошні, вучань І. Я. Рэпіна, быў тыповым прадстаўніком рускай школы жывапісу. Ён прывіваў сваім вучням асаблівую любоў да найбольш складанага жанру выяўленчага мастацтва — партрэта, засяроджваў увагу на характары партрэтаванага, яго псіхалогіі, раскрыцці вобраза праз унутраны свет чалавека. Спавядаў сухаватую, некалькі рацыяналістычную манеру выканання.

Перспектыва стаць мастаком

ускладнялася ваяўнічай пыхай польскай шляхетчыны, якая з пагардай, як на нешта ніжэйшае, другараднае, глядзела на ўсё не польскае. Але мастацтва зблiжала розных паводле веравызнання і нацыянальнай прыналежнасці творцаў.

Ужо на першых курсах мастацкага факультэта Сергіевіч пачаў усведамляць сябе менавіта як беларускага мастака. Атрымаўшы ў сценах універсітэта трывалыя прафесійныя веды, вывучаючы шматлікія еўрапейскія мастацкія плыні, «ізмы», ён адчуў патрэбу сказаць у мастацтве сваё ўласнае слова. Значную ролю ў самавызначэнні мастака адыграла творчасць Рушчыца, на палотнах якога ён бачыў сваю зямлю, сваё роднае, кроўнае, беларускае. Гэта натхняла маладога мастака на ўласныя пошукі. Сувязь з роднай зямлёй стала для Сергіевіча пуцяводнай зоркай, якая вызначала яго пошукі, ідэйную скіраванасць.

Мастак усё больш усведамляе сваю творчую праграму. Гэтаму садзейнічала наведванне беларускіх клубаў у Вільні, вечарын, выдавецкіх суполак, знаёмства з прадстаўнікамі беларускай інтэлігенцыі, якая кансалідавала свае сілы ў змаганні супраць польскай адміністрацыі. Як і іншыя мастакі (Я. Драздовіч, М. Сеўрук, М. Чурыла), П. Сергіевіч усведамляе абавязак перад сваім народам, перад бацькаўшчынай, марыць паказаць у сваіх палотнах, што ў беларусаў ёсць слаўная гісторыя, свае святыні. Але для здзяйснення высакароднай мэты было патрэбна майстэрства, далейшае прафесійнае ўдасканальванне. У 1924 г. П. Сергіевіч разам са сваімі калегамі Яхімовічам, Шышка-Богушам падаўся ў Кракаўскую акадэмію, дзе трапіў у майстэрню прафесара Панкевіча, у якога, акрамя іх, вучылася невялікая група студэнтаў з Украіны. Вучняў яднапі тыя ж ідэі і пачуцці, якія хвалявалі і маладога Сергіевіча. У адрозненне ад Рушчыца прафесар Панкевіч надта сур'ёзна ставіўся да «азбукі маляванне». Патрабаваў ад вучняў асаблівай цярплівасці (яму не імпанавала манера эскізнасці, якую прывёз з сабою малады мастак з Вільні). Сергіевічу пад наглядам педагога трэба было грунтоўна засвойваць і малюнак, і тэхналогію жывапісу, што, безумоўна, дапамагло яму ў далейшай творчасці. Кракаў жыў вялікімі традыцыямі сваіх славутых папярэднікаў. Тут некалі вучыўся беларускі асветнік першадрукар Францішак Скарына, тут грымела слава мастака і патрыёта Яна Матэйкі, які зваротам да гістарычнага мінулага сваёй Айчыны ўзвышаў нацыянальную годнасць польскага народа. «Уплывы Матэйкі на акадэмію былі вялізныя,— пісаў П. Сергіевіч.— Прафесар акадэміі, былыя вучні Матэйкі давалі добрую рэалістычную школу. Таксама і мне далі трывалы грунт» [57].

Вярнуўшыся з Кракава ў Вільню на мастацкі факультэт універсітэта, Пётра Сергіевіч з 1926 па 1928 г. вучыўся ў майстэрні прафесара Л. Слядзінскага, які паслядоўна адстойваў прынцыпы мастацтва эпохі Адраджэння, быў прыхільнікам строгай формы і добрага малюнка. Лаканізм колеру, дэкаратывізм у выяўленні формы, бесплэнэрны жывапіс, у якім цяжка было адчуць жывое паветра, сонечнае святло, што прывіваў сваім вучням Ф. Рушчыц, не дужа клаліся на душу маладога мастака. Школа Слядзінскага не прывілася. Жывы і экспрэсіўны па натуры, Сергіевіч быў мастаком настрою, уражання. Яго захаплівала багатае на разнастайныя праявы жыццё. Характэрным для таго перыяду творам можна лічыць эцюд «Галава жанчыны» («Цётка Агата»). Старанна напісаны, добра прапрацаваны ў малюнку эцюд некалькі сухаваты па манеры выканання.

[57] Ліс А. Пётра Сергіевіч. С. 21.

У 1928 г. вучоба ў Віленскім універсітэце была скончана, пачалася самастойная праца. З 1932 г. Пётра Сергіевіч як член Віленскага таварыства незалежных мастакоў атрымаў магчымасць удзельнічаць у мастацкіх выстаўках. Штогод наведвае ён сваю родную Браслаўшчыну, малюе аднавяскоўцаў, краявіды Богінскага возера — родныя мясціны давалі багаты матэрыял для творчасці.

У беларускіх часопісах пачатку 30-х гадоў, якія выдаваліся ў Вільні, можна было часта сустрэць рэпрадукцыі твораў П. Сергіевіча. Беларускае грамадства заўважыла маладога мастака, пачало адзначаць яго на старонках друку. Мастак і сам друкуе свае развагі аб мастацтве, выступае з публікацыямі. «Каб развіваць мастацтва, трэба трымаць сувязь з вёскаю» [58]. У гэтым выказванні адчуваецца пазіцыя мастака — выхадца з сялянскіх мас. У артыкуле «Зацемкі аб мастацтве» П. Сергіевіч дзеліцца сваім роздумам пра наступнае: «Пасля доўгага заняпаду паўстае беларускі народ да выяўлення сваіх духовых сілаў, шукаючы старадаўніх традыцыяў, а таксама новых дарог ува ўсіх галінах народнай творчасці.

167. П. Сергіевіч. Беларусы. 30-я гг. ДММ БССР

Адна з найбольш яскравых галін — гэта мастацтва. Занадта грамаднае зроблена разрушэнне помнікаў нашага старадаўняга мастацтва, каб убачыць даўнейшы твар, шмат патрэбна часу на доследы, каб улавіць яго дух, бо, як вядома, былі ўплывы з усходу і захаду. Гэту велізарную працу павядуць людзі да гэтага прызваныя». І далей Сергіевіч зазначае: «З гісторыі нам вядома, дзе паўставала развіццё культуры, там і мастацтва вылівалася ў най-

[58] Сергіевіч П. Рупімся аб мастацтве // Нёман (Вільня). 1932. № 1. С. 43.

прыгажэйшых формах. І сягодня ў беларусаў паўстае пытанне, як выявіць думку ў пластычнай форме і дзе нам шукаць крыніц, каб узбагаціць сваю душу. Беларусы, што праходзяць навуку ў чужых школах усходняй ці то заходняй часткі нашага краю,— адно павінны памятаць, каб не парваць сувязі са сваім народам і той крыніцай, дзе б'е несвядомае яшчэ жыццё, але здаровае і немеханізаванае цывілізацыяй. І каб не згубіцца ў арыентацыях усходняй ці заходняй школы ў тым ці іншым кірунку — трэба пазнаць самога сябе» [59].

У тагачасных умовах пры ўладзе панскай Польшчы Пётра Сергіевіч сваімі алегарычна-рамантычнымі творамі абуджаў, клікаў народ да вызвалення з путаў. Карціны «Вясляр» (пачатак 30-х гг.), «Юнацтва» (1937), «Барацьба з навальніцай. Вясляр» (1940) — творы вялікага грамадскага і сацыяльнага гучання, накіраваныя супраць нацыянальнага ўціску ў буржуазна-памешчыцкай Польшчы. Першы з упамянутых твораў напісаны па-маладому тэмпераментна, шырока. Постаць юнака і стыхія, што разбушавалася, выпісаны сакавітымі фарбамі. Колеравы лад вытрыманы ў шэра-зеленаватым тоне.

Такі ж выразны па сацыяльнаму гучанню твор «Шляхам жыцця» (1934), вядомы і пад другой назвай — «Падарожныя». Тэма разнявolення, гераізму праходзіць праз усю творчасць Сергіевіча, пра што сведчаць пазнейшыя палотны: «Званар» (1947, варыянт карціны «Званар» 1946 г. знаходзіцца ў тэатры імя Янкі Купалы), «А хто там ідзе» (1947) і іншыя творы.

Значнай падзеяй у жыцці мастака была яго першая персанальная выстаўка ў 1935 г., якая адкрылася ў Вільні ў памяшканні школы Таварыства артыстаў пластыкаў (Міцкевіча, 7). На ёй гледачы ўбачылі поўны збор яго твораў. Мастак выставіў у асноўным алейны жывапіс, хаця былі прадстаўлены і партрэты вугалем, сангінай, а таксама некалькі лінагравюр. Вылучаліся палотны «Вясляр» і «Араты». У вобразе аратага мастак паказвае нязломнага працаўніка-селяніна, які насуперак розным неспрыяльным стыхіям гоніць баразну за баразной з перакананнем і верай, што толькі працай усё можна перамагчы. (Арыгінал карціны «Араты», на жаль, не захаваўся — ён загінуў у гады Вялікай Айчыннай вайны). З іншых карцін, што адлюстроўвалі побыт беларусаў, яго паўсядзённасць, экспанаваліся «Калыска» (1929), «Залёты» (1930), «Сялянскае падворышча» (1930).

З гістарычных палотнаў былі прадстаўлены карціны «Усяслаў Полацкі» (1931—1932) і «Каліноўскі сярод паўстанцаў» (1935). Да вобраза славутага Усяслава Чарадзея, легендарнага князя Полацкай зямлі, якому прысвяціў радкі аўтар бессмяротнай паэмы «Слова аб палку Ігаравым», звярталіся многія творцы, гісторыкі, паэты (асобнай брашурай выйшла даследаванне па гэтай тэме беларускага этнографа, фальклaрыста і гісторыка С. П. Сахарава, які жыў у Латвіі). Натуральным быў і намер Сергіевіча ўвасобіць гэты вобраз. Кампазіцыя карціны нескладаная: у цэнтры трывожным цёмным сілуэтам вылучаецца волатаўская фігура Усяслава на баявым кані. На заднім плане — дружына князя. Усяслаў з суровым выразам твару, воіны на конях, у шаломах, з баявымі вострымі дзідамі на фоне скупога зімовага краявіду надаюць карціне эпічнае гучанне. Як адзначалі крытыкі таго часу, твору бракавалі эскізнасць і некаторая незавершанасць. Карціна ў першым варыянце не дай-

[59] Сергіевіч П. Зацемкі аб мастацтве // Калоссе (Вільня). 1936. № 2. С. 116—118.

168. П. Сергіевіч. Шляхам жыцця. 1934

шла да нас. Майстар паўтарыў яе ў 1977—1978 гг.[60]

Карціна «Каліноўскі сярод паўстанцаў» атрымалася некалькі эскізнай, але вобразы напісаны пераканаўча. Вабіць і мілагучная гама палатна. Гэта была першая спроба мастака ўвасобіць хвалюючую тэму ў мастацкіх вобразах. Да тэмы паўстання 1863—1864 гг. мастак будзе звяртацца на працягу ўсяго свайго жыцця. І ўрэшце дасць манументальны вобраз бясстрашнага змагара і патрыёта, важака мас, ідэолага і стратэга паўстання на палатне «Каліноўскі і Урублеўскі на аглядзе паўстанцаў» (1959).

У 20—30-я гады П. Сергіевіч стварае шэраг палотнаў на тэму сялянскага жыцця: «Перавозка будаўнічага грузу цераз возера Богін» (1926), «За прасніцай» (1929), «Жыццё» (1929), «Вяселле на Беларусі» (1929), «Залёты» (1930), «Каваль куе каня» (1939). Гэтыя творы поўныя замілавання да простых людзей і паэтызацыі народных звычаяў. У карціне «Залёты» мастак паказвае маладую зграбную праллю з доўгай касой. Яна сарамліва схіліла галаву перад хлопцам, які стаіць побач з ёю, прыпыніўшыся ля самага ганку. Прыгожы, сакавіты каларыт палатна сведчыць пра выдатны дар жывапісца. «Вяселле на Беларусі» вабіць прастатой формы, добра адчутым народным каларытам, выразным малюнкам.

Эмацыянальная, вобразная па пластычнаму і кампазіцыйнаму рашэнню карціна «Шляхам жыцця». З рэдкай праўдзівасцю паказвае ў ёй П. Сергіевіч пакуты і тагачасны стан беззямельнага селяніна, давedзенага да адчаю польскімі абшарнікамі. Ён і яна. Цяжкай хадою ідуць яны пад крутую гару старасвецкага бітага шляху. Хто гэтыя людзі? Куды яны ідуць? Што чакае іх наперадзе? Мастак не адказвае на гэтыя пытанні, ён толькі ставіць іх перад гледачом. Па сваёй вобразнасці і абагульненасці настрою гэты твор нагадвае скульптуры А. Грубэ «Тачачнік», «Раб» (1928). Як і скульптар, Сергіевіч ідзе ад абагульнення і стылізацыі на карысць вобразнасці. Напісана палатно адмыслова, яно вабіць стрыманасцю фарбаў, някідкім, але выразным каларытам.

У 1930—1938 гг. П. Сергіевіч у розных тэхніках — алеі, алоўку, сангіне стварае шэраг партрэтаў сваіх аднавяскоўцаў, знаёмых, прадстаўнікоў беларускай інтэлігенцыі, студэнцтва. Максім Танк у «Лістках календара» так запісаў свае ўражанні ад наведвання майстэрні мастака: «Пётра Сергіевіч — своеасаблівы, з ярка выражаным нацыянальным характарам мастак... Бачу на сцяне некалькі новых партрэтаў яго браслаўскіх землякоў, на тварах якіх выразна выпісана іх класавая прыналежнасць, а ў вачах — мужыцкая ўпартасць, упэўненасць у сваіх сілах і вера ў лепшую будучыню»[61].

Сапраўды, у лепшых партрэтах П. Сергіевіча адчуваюцца душа, шчырасць, пранікненне ў псіхалогію вобраза. Гэта дэмакратычныя партрэты ў самым шырокім сэнсе гэтага слова. Як і яго тэматычныя палотны, па колеравай гаме яны не кідкія, не стракатыя. Але ўвесь кампазіцыйны, каларыстычны лад працуе ў іх на выяўленне тыповага, самага характэрнага. Гэтыя рысы ўласцівы партрэтам «Студэнтка Воля Чэрнік» (1936), «Міхась Машара» (1937), «Беларуская настаўніца» (1938), «Ванда Гір'яд» (1939), «Рыгор Шырма» (30—40-я гг.), «Дзяўчына ў сінім сарафане» (1940) і інш.

---

[60] Твор знаходзіцца ў Музеі мастацтва і этнаграфіі ў в. Гарадзец Шаркоўшчынскага р-на, на радзіме мастака.

[61] Танк М. Зб. тв.: У 4 т. Мн., 1968. Т. 4. С. 414—415.

Партрэты П. Сергіевіча ўражваюць глыбокай народнасцю, мастакоўскім пранікненнем у характар адлюстраванай асобы. Яны напісаны і намаляваны ўпэўнена, з выдатным пачуццём формы.

Неаднаразова звяртаўся жывапісец і да жанру пейзажа, знаходзіў своеасаблівы настрой у адлюстраванні роднай прыроды. Пераважная большасць краявідаў напісана ім на роднай Браслаўшчыне. Сярод іх асабліва вылучаецца «Забытая званіца» — невялікая паэтычная элегія, у якой перададзены шчымлівы настрой родных мясцін, з дзяцінства знаёмага ўзбярэжжа Богінскага возера. Пахілая драўляная капліпка над ляснымі возерам, нібы помнік старажытнасці, забытага і такога роднага куточка. Як і ў іншых краявідах Сергіевіча, ёсць у гэтым палатне тонкі лірызм, замілаванне роднымі мясцінамі, глыбокае пранікненне ў беларускую прыроду.

Усё сваё творчае жыццё П. Сергіевіч упарта працаваў над сабой. Паступова ўдасканальваецца яго майстэрства кампазіцыі, партрэтнае мастацтва, пейзажы набываюць эпічнасць, жывапіс — большую сілу, гучнасць фарбаў.

У гісторыі беларускага жывапісу творчасць Пётры Сергіевіча займае значнае месца. Мастак не ўяўляў сваёй творчасці ў адрыве ад каранёў роднай бацькаўшчыны. У гэтым яшчэ раз пераканала яго персанальная выстаўка 1978 г. у Палацы мастацтва ў Мінску — своеасаблівая справаздача мастака перад сваім народам. У кнізе водгукаў вядомы паэт Ніл Гілевіч запісаў такія словы: «Больш паўвека працуе ў мастацтве Пётра Аляксандравіч. Ва ўсім, што ён зрабіў: у карцінах на гістарычныя тэмы (а тут ён, можна сказаць, пачынальнік), у малюнках роднай прыроды, побыту і асабліва ў партрэтах людзей, з якімі ён пражыў жыццё, ва ўсім выяўляецца вернасць свайму народу. З жыцця народа, з роднай зямлі ўвесь час чэрпае ён сокі і фарбы сваёй творчасці».

Разам з П. Сергіевічам у Заходняй Беларусі пачынаў сваю творчую дзейнасць Міхась Канстанцінавіч Сеўрук (1905—1979). У творах, жыццёвым лёсе абодвух жывапісцаў нямала агульнага: адны і тыя ж настаўнікі на мастацкім аддзяленні Віленскага універсітэта, адны і тыя ж захапленні, творчыя пошукі. Але ёсць у творчасці М. Сеўрука і сваё адметнае, што надае яго мастацтву асаблівыя і непаўторныя рысы.

Нарадзіўся М. Сеўрук 27 лютага 1905 г. у Варшаве ў сям'і чыгуначніка, беларуса па паходжанню. Пасля Варшавы сям'я Сеўрукаў жыла ў Брэсце, потым у Маскве, дзе Міхась вучыўся ў адной з маскоўскіх гімназій. У Траццякоўскай галерэі будучы мастак упершыню пазнаёміўся з палотнамі Рэпіна, Сурыкава, Сярова, Левітана. «Карціны перадзвіжнікаў зрабілі на мяне ўплыў на доўгі час» [62],— пісаў жывапісец у сваіх успамінах.

У 1919 г. Сеўрукі вяртаюцца ў Беларусь, дзе Міхась працягвае вучобу ў Нясвіжскай гімназіі, а скончыўшы яе ў 1927 г., паступае на мастацкае аддзяленне Віленскага універсітэта.

Як і на П. Сергіевіча, значны ўплыў на творчасць М. Сеўрука аказаў яго першы настаўнік — Ф. Рушчыц, а таксама Л. Сляндзінскі. Выхаваны ў традыцыях класіцызму і мастацтва італьянскага кватрачэнта, Л. Сляндзінскі патрабаваў ад сваіх вучняў дакладнасці малюнка, абагульненасці і лаканічнасці формы. У асобных творах М. Сеўрука ранняга перыяду адчуваецца пэўны ўплыў Л. Сляндзінскага з яго імкненнем да манументалізацыі, лаканічнасці і скульптурнасці форм. Ма-

---

[62] Цыт. па кн.: Шматаў В. Міхась Сеўрук. Мн., 1980. С. 4.

лады мастак дабіваўся выяўлення формы амаль да рэльефнасці, асязальнасці. Шмат чаму навучыўся М. Сеўрук у свайго педагога А. Штурмана — асістэнта Ф. Рушчыца. Ён быў прыхільнікам і паслядоўнікам імпрэсіянізму. Л. Сляндзінскі выхаваны на ўзорах класічнага мастацтва, не падзяляў метадаў

таў, пейзажаў, эскізаў кампазіцый [63]. «Інтэр'ер дэканата факультэта выяўленчага мастацтва ва універсітэце г. Вільнюса» (1928) — безумоўная творчая ўдача мастака. Звычайны інтэр'ер будынка з гатычнымі скляпен-

169. М. Сеўрук. Жніво. 1937. ДММ БССР

А. Штурмана. Аднак М. Сеўрук, нягледзячы на розныя падыходы да творчага метаду сваіх педагогаў, змог увабраць і насычанасць колеру, і валёрнасць жывапісу А. Штурмана, і пластычнасць манументальных форм Л. Сляндзінскага.

М. Сеўрук вылучаўся сярод студэнтаў творчай актыўнасцю. У 1929 г. ён наладжвае ва універсітэце выстаўку сваіх работ — партрэ-

нямі, там-сям па сценах вісяць малюнкі вучняў, стаяць скульптуры. Але колькі душэўнага хвалявання ў гэтым эцюдзе, напісаным сціпла, у спакойных тонах і разам з тым вельмі глыбока, пранікнёна, з унутраным душэўным хваляваннем.

---

[63] Шматаў В. Міхась Сеўрук; Ён жа. Маштабнасць таленту // Літ. і мастацтва. 1980. 28 сак.

У пейзажах М. Сеўрук шчыра і праўдзіва перадаваў настрой роднай прыроды. Паказальныя яго эскізы на тэму «Купальшчыцы», створаныя ў 30-я гады. Тонка згарманізаваныя, дакладныя па малюнку, яны ўспрымаюцца як закончаныя творы. Сярод іншых работ гэтых гадоў варта адзначыць «Бег» (1930), «У полі» (1930), «Ля студні» (1939).

У гэтыя ж гады мастак стварае шэраг партрэтаў, сярод якіх асабліва вылучаюцца «Старая» (1929), «Партрэт дзяўчыны ў профіль» (1930). Партрэты М. Сеўрука не толькі дасканалыя па малюнку, прыгожыя па колераваму вырашэнню, але прываблівающь і трапнай перадачай характару, і вострым псіхалагізмам.

Пасля заканчэння універсітэта (1932) М. Сеўрук жыве і працуе ў Вільні. Не маючы матэрыяльнай падтрымкі, ён перабіваецца дробнымі заказамі: распісвае касцёлы, малюе шыльды. З жывапісу гэтай пары вядомы карціны «З жыцця сялян», а таксама краявіды — паэтызаваныя матывы роднага краю, маляўнічыя куткі старой Вільні, шматлікія эцюды і эскізы на тэму ўборкі ўраджаю, нялёгкай сялянскай працы, а таксама творы ў жанры нацюрморта і партрэта.

У своеасаблівай кампазіцыі «Групавы партрэт» (1932) мастак аддаў даніну сваім настаўнікам. У ім адчуваюцца класічная і манументальная цэласнасць, лаканічнасць форм, што ідзе ад Л. Сляндзінскага, і ў той жа час чысціня фарбаў, перадача празрыстага серабрыстага каларыту ў лепшых традыцыях Б. Кубіцкага і А. Штурмана.

У 1937 г. М. Сеўрук стварае адзін з самых значных сваіх твораў, які ўвайшоў у залаты фонд выяўленчага мастацтва Беларусі,— шматфігурную кампазіцыю «Жніво». Гэта манументальнае палатно, якое ўспрымаецца як своеасаблівы гімн чалавеку зямлі. Ён шмат у чым вызначыў далейшы шлях мастака.

Жніўнае поле, уся зямля, нібы спелы колас, узвышаецца грудастымі валатоўкамі на фоне гарачага неба. Рытм залацістых жніўных узгоркаў арганічна ўзгадняецца з рытмам працы сялян на другім плане. Злева на пярэднім плане — жанчынажняя — вобраз беларускай мадонны з дзіцем. Танальныя суадносіны пабудаваны на мяккім кантрасце святла і ценю. На пярэднім плане па дыяганалі злева направа ў цені густога зялёнага дрэва размешчаны фігуры старога дзеда, які вострыць касу, маладой жанчыны, што чэрпае ваду гладышом з ручаіны, крыху збоку паказаны малады касец і жанчына з дзіцем.

Залацiста-чырвоны каларыт «Жніва» выдатна адпавядае тэме. Дыханне гарачага лета, жніўнай пары, калі кожны чалавек заняты сваёй спрадвечнай працай, перададзена з настроем, добрым веданнем сялянскага побыту, жыцця. Асаблівую ўвагу мастак надае небу. Нягледзячы на тое што неба займае нязначнае месца на палатне, з купчастымі фантастычнымі аблокамі яно ўзмацняе настрой усёй выявы, надае ёй эпічнасць, зямную трываласць і пачуццё вечнасці. З асаблівай павагай і любоўю адносіцца мастак да выяўлення вобразаў сялян. У паўсядзённай працы гэтых прыгожых, мужных, загарэлых працаўнікоў, якія вырошчваюць хлеб, і заключаецца мудрасць сялянскага жыцця — хоча падкрэсліць мастак сваім творам.

Глядач адчувае еднасць, гармонію чалавека і прыроды. Гэта не сялянская ідылія, а выяўленая талентам мастака прыгажосць чалавека ў працы. Карціна напісана сакавіта, незвычайна тэмпераментна, свежа.

Мастак так будуе кампазіцыю, што групы сялян, крутыя пагоркі, палявыя далягляды здаюцца адным цэлым і падпарадкаваны роздуму чалавека пра хлеб, шчасце, вечны кру-

гаварот у прыродзе. У ясным, лагічна пабудаваным сюжэце па-філасофску ўвасоблена ідэя ўрадлівасці зямлі.

«Жніво» — шматасацыятыўнае, складанае па кампазіцыі, з вялікай колькасцю планаў і дзеянняў палатно, якое патрабуе ад гледача напружання, уважлівага і няспешлівага разгляду. Карціна прасякнута рухам, рытмічнай зладжанасцю планаў. Кожны персанаж дзейнічае, займаецца справай, знаходзіцца ў цесным кантакце з іншымі. Сродкі выразнасці ў творы гарманічныя, напоўненыя ўнутранай дынамікай. І гэта адчуваецца ў каларыце, у рухах постацей, ва ўсёй прасторава-пластычнай пабудове кампазіцыі. Ажыўленае дзеянне ў карціне дапаўняе сонечны, пад колер спелай збажыны, каларыт. Тут спалучаюцца і ўзбагачаюць адзін аднаго насычаныя бурштынавыя, зялёныя, чырвоныя, блакітныя тоны, сярод якіх шчыльным, сакавітым фіялетава-ультрамарынавым адценнем вылучаюцца шаты дрэў і цень на пагорку, дзе сышліся на адпачынак касцы і жнеі з двума маленькімі дзецьмі. У цэлым каларыстычная гама як бы ўвабрала ў сябе спёку жнівеньскага дня, асляпляльны бляск сонца, залацістасць спелай збажыны. Таму і здаюцца тут святочнымі і прырода і праца.

«Жніво» — выдатны твор, які не толькі зберагае сваё гістарычнае значэнне, але вабіць шырокім грамадскім светаадчуваннем, выклікае эстэтычнае хваляванне [64].

У 1937 г. манументальна-эпічнае палатно «Жніво» экспанавалася на выстаўцы ў Варшаве, а неўзабаве было набыта Беларускім музеем І. Луцкевіча ў Вільні. Цудам уцалеўшае, прайшоўшае праз усе выпрабаванні часу, яно дайшло да беларускага гледача [65].

У творчым фарміраванні мастака палатно пакінула значны след: своеасаблівым яго працягам сталі работы «Дзяўчаты» (1969), «Жняя» (1974), «Гаспадынька» (1975).

У 30-я гады мастак піша шмат партрэтаў па заказу. І хаця М. Сеўрук у такіх партрэтах стараецца не быць сухім пратакалістам, але вялікага задавальнення гэта праца яму не прыносіла: трэба было лічыцца з густам і капрызамі заказчыкаў.

У 1939 г. М. Сеўрук пакідае Вільню і пераязджае ў Нясвіж. Уся яго пазнейшая творчасць да канца жыцця будзе звязана з гэтым горадам. У Нясвіжы мастак доўгі час працуе выкладчыкам малюнка і чарчэння ў сярэдняй школе. Піша шмат краявідаў роднага горада, партрэты, кампазіцыі.

У асобе М. Сеўрука беларускае выяўленчае мастацтва мае арыгінальнага мастака са сваім, толькі яму ўласцівым светаўспрыманнем, яркай і адметнай творчай манерай [66]. Яго імя як мастака-рэаліста шырока вядома сучаснаму гледачу. Народнасць з'яўляецца адметнай рысай яго твораў, мастак развіваў традыцыі і тую лінію беларускага жывапісу, якая была вызначана яшчэ ў 20-я гады М. Філіповічам, П. Сергіевічам, К. Чурылам і іншымі прадстаўнікамі нацыянальнай школы.

Свой непаўторны ўклад у развіццё тагачаснага жывапісу ўнёс Язэп Нарцызавіч Драздовіч (1888—1954), творчасць якога сярод іншых

[64] Шматаў В. Ф. Жніво // Маладосць. 1980, № 2. С. 181—183; Куцікава М. Жніво: У альбом калекцыянера // Мастацтва Беларусі. 1983. № 10. С. 48, 49.

[65] Зараз знаходзіцца ў пастаяннай экспазіцыі Дзяржаўнага мастацкага музея БССР.

[66] Уся багатая творчая спадчына М. Сеўрука была паказана на яго пасмяротнай выстаўцы (1980), якая стала важнай падзеяй у культурным жыцці рэспублікі (гл.: Шматаў В. Ф. Маштабнасць таленту // Літ. і мастацтва. 1980. 28 сак.).

170. М. Сеўрук. Жніво. 1937. Фрагмент. ДММ БССР

культурна-грамадскіх дзеячаў Заходняй Беларусі займае асаблівае месца. Таленавіты жывапісец і графік, майстар дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, этнограф і фальклярыст, ён на сваім вяку зведаў не адно чалавечае захапленне. Можна толькі дзівіцца яго шматграннасці, шырокай натуры, дапытліваму розуму. Вытокі яго мастацтва ідуць ад традыцыйна-народнага светаўспрымання. Адны пласты яго творчасці можна цалкам аднесці да прафесійнага мастацтва, другія — да наіўна-самадзейнага.

Я. Драздовіч, як і кожны сапраўдны няўрымслівы творца, перажываў і высокі ўзлёт, і непазбежныя страты на абраным шляху. Калі знаёмішся з яго творчай спадчынай, яшчэ раз пераконваешся, наколькі багатая яго мастакоўская душа, якое шырокае кола яго інтарэсаў. Як і П. Сергіевіч і М. Сеўрук, Я. Драздовіч моцна ўсведамляў свой грамадзянскі абавязак перад народам і важнасць задач, што стаялі перад беларускай творчай інтэлігенцыяй.

«Драздовічаў жыццёвы ідэал мастака і чалавека,— піша даследчык творчасці мастака А. Ліс,— заключаўся ў ісціне: калі табе дадзены дар, чулая душа, жывая творчая фантазія, то паслужы народу верай і праўдай, усёй сваёй працай. Культурная ніва твайго народа стагоддзямі дзірванела, і толькі цудам прабіваліся на ёй асобныя парасткі. Цяпер думка абудзілася. Народ шукае свайго права. Працоўная грамада пачула сілу сваіх згуртаваных радоў. Колькі хараства ў парыве яе да новага жыцця» [67].

Мастацкае майстэрства Я. Драздовіч спасцігаў у Віленскай школе малявання пад кіраўніцтвам прафесара І. Трутнева і мастака І. Рыбакова. Пад час летніх канікулаў Трутнеў вазіў сваіх выхаванцаў на практыку ў самыя розныя куткі Беларусі і Літвы, разам з вучнямі замалёўваў помнікі старажытнай культуры, драўляную архітэктуру, прадметы народнага побыту. Трутнеў своечасова ўмеў заўважыць у кожным сваім выхаванцу асноўнае, характэрнае толькі для яго, і накіроўваць, развіваць менавіта гэты бок яго таленту.

Гады вучобы Драздовіча ў Віленскай мастацкай школе (1906—1910) прыпадаюць на час рэвалюцыйных зрухаў у краі. Нягледзячы на тое што першая руская рэвалюцыя была задушана, віленскі пралетарыят арганізоўваў, яднаў свае сілы пад сцягам РСДРП. Будзілася грамадская думка прыгнечаных народаў. Рэвалюцыйна-дэмакратычная беларуская інтэлігенцыя, выкарыстаўшы некаторыя паслабленні з боку афіцыйных улад (у прыватнасці, зняцце забароны беларускага друкаванага слова), праз газеты «Наша доля» і «Наша ніва» звярнулася да шырокіх працоўных мас. Я. Драздовіч далучаецца да культурнай дзейнасці на карысць свайго народа, побач з іншымі прадстаўнікамі нацыянальнай інтэлігенцыі знаходзіцца ў самым цэнтры адраджэнскага руху Заходняй Беларусі. На фарміраванне светапогляду і свядомасці Я. Драздовіча вялікі ўплыў мела паэзія Я. Купалы і Я. Коласа, М. Багдановіча і Цёткі. У Вільні выходзяць маляўніча аформлены мастаком «Беларускі каляндар» на 1910 год, песенны зборнік Антона Грыневіча. Паэзія Канстанцыі Буйло натхняе яго на пошукі вобраза маляўнічай курганнай кветкі: першая кніжка маладой паэтэсы выходзіць у яго мастацкім афармленні [68]. Прагрэсіўны заходнебеларускі часопіс «Маланка» змяшчае на сваіх старонках сатырычныя малюнкі мастака. У гэты час Я. Драздовіча можна сустрэць на сходках і

[67] Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 3. С. 48.

[68] Ёсць звесткі, што паэтэса звярнулася да Я. Драздовіча паводле парады Я. Купалы.

вечарынах студэнцкай беларускай моладзі, сярод артыстаў тэатра Ігната Буйніцкага і хору Рыгора Шырмы, на шматлікіх мастацкіх выстаўках, у рэдакцыях беларускіх газет. Сувязей з віленскай інтэлігенцыяй ён не парывае нават у час вайсковай службы, якую адбываў у Саратаве ў 1914 г. Адтуль мастак дасылае на адрас «Нашай нівы» карціны сваіх фантастычных прывідаў. І надалей творчасць мастака будзе непарыўна звязана з Вільняй — буйнейшым асяродкам нацыянальнага і культурнага жыцця Заходняй Беларусі.

Пасля нядоўгай службы ў дзеючай рускай арміі Я. Драздовіч вяртаецца на сваю родную Дзісеншчыну. У росквіце творчых сіл ён сустрэў падзеі рэвалюцыі 1917 г. Змены, якія несла рэвалюцыя, адбіліся і на яго ўласным лёсе. У Я. Драздовіча планаў шмат, і ён як мага хутчэй імкнецца рэалізаваць задуманае. У лісце да выдаўца беларускай літаратуры, збіральніка і прапагандыста народнай песні А. Грыневіча ён выказвае намер арганізаваць усебеларускую мастацкую секцыю ці нават акадэмію мастацтваў. На сваёй радзіме Я. Драздовіч стварае бібліятэку для народа, аматарскі тэатр.

У пачатку грамадзянскай вайны Я. Драздовіч пераязджае ў Мінск, працуе ў камісарыяце асветы на пасадзе мастака-дэкаратара ў беларускім літаратурным выдавецкім аддзеле. Прымае ўдзел у афармленні першага ў Савецкай Беларусі буквара, у выстаўцы графікі і малюнка ў Бабруйску (яе арганізаваў Саюз мастакоў Літвы і Беларусі). Выкладае маляванне ў Мінску.

У 1921 г. Я. Драздовіч вяртаецца на Дзісеншчыну. Тагачасны рэжым польскага ўрада не спрыяў творчым здзяйсненням мастака. Нягледзячы на перашкоды, мастак працягваў культурна-асветніцкую дзейнасць. У 1921 г. у вёсцы Сталіца, што непадалёку ад Германавіч, арганізаваў школу для навучання на роднай мове. Праіснавала яна не болей трох месяцаў — польскія ўлады закрылі яе як «нелегальную». «Бедавалі бацькі, плакалі дзеці,— згадвае мастак у сваім дзённіку.— Вучняў вучыў па сваёй методыцы, без «пастрах і кары», а на разуменні, што ёсць дабро, што зло, што прыгожае, а што непрыгожае. Слухалі мяне і паважалі не як «господина учителя» ці «пана», а як свайго «дзядзьку настаўніка» [69].

Нягледзячы на перашкоды, варожасць буржуазных улад, цэнзуру, судовыя працэсы і матэрыяльныя цяжкасці, праца на ніве беларускага культурнага адраджэння не заціхала. Кожны рабіў пасільны ўклад у скарбніцу роднай культуры. У Вільні набіраў сілу і пашыраўся Беларускі музей — культурная ўстанова, што канцэнтравала вакол сябе ўсіх свядомых беларусаў. Сябра Я. Драздовіча П. Сергіевіч у сваіх успамінах пазней напіша: «Як мурашачкі з усіх куточкаў Беларусі збіралі людзі, неслі на вечныя сховы каштоўнасці, рэшткі старой культуры дзеля агульнай карысці. Хто што мог: хто старадаўнюю зброю і гаспадарскія прылады, хто вырабы з дрэва і старасвецкія іконы і абразы, а хто і рукапісныя старадаўнія кніжкі» [70]. Я. Драздовіч рупна збірае экспанаты, каб папоўніць музей творамі народнага мастацтва, займаецца раскопкамі гарадзішчаў, запісвае фальклор, стварае шматлікія альбомы замалёвак народнага побыту, адзення, прылад працы. У 1926 г., атрымаўшы невялікую грашовую суму ад Беларускага навуковага таварыства, едзе ў экспедыцыю на Піншчыну, дзе стварае серыю малюнкаў — тыпажоў сялян, запісвае народную лексіку для «Беларускага этнаграфічнага слоўніка».

---

[69] Дзённікі Я. Драздовіча захоўваюцца ў аддзеле рэдкай кнігі Фундаментальнай бібліятэкі АН БССР імя Я. Коласа.

[70] Уласны архіў П. Сергіевіча. Захоўваецца ў сям'і П. Сергіевіча ў г. Вільнюсе.

171. Я. Драздовіч. Успаміны аб радзіме. 1944—1945. МСБК АН БССР

На працягу трох гадоў ён абышоў амаль усю Заходнюю Беларусь: наведаў Мір, Трокі, Меднікі, Крэва, Гальшаны, Ліду. Замалёўвае бачанае — легендарныя курганы і замчышчы. З'яўляюцца унікальныя альбомы графікі, прысвечаныя старажытным беларускім замкам.

З 1926 г. Я. Драздовіч працуе выкладчыкам малявання ў Віленскай беларускай гімназіі. Гуртуе вакол сябе маладых мастакоў, арганізуе мастацкую студыю-майстэрню, у якой займаліся Раман Семашкевіч, Мікола Васілеўскі, Васіль Сідаровіч і інш. Яны супрацоўнічалі ў рэвалюцыйна-дэмакратычным друку як графікі. Захавалася некалькі жывапісных эцюдаў і пейзажаў В. Сідаровіча, па якіх цяжка вызначыць творчае аблічча мастака. Жывапісец і скульптар Р. Семашкевіч таксама пісаў на заходнебеларускую тэматыку — аб барацьбе народа за сацыяльнае і нацыянальнае вызваленне. Сярод яго жывапісных твораў можна адзначыць партрэт Антона Грыневіча, створаны ў 1920 г. У Дзяржаўным мастацкім музеі БССР захоўваецца партрэт В. Таўлая, напісаны Р. Семашкевічам у 1932 г.

Студыя-майстэрня пры Віленскай беларускай гімназіі праіснавала нядоўга. Многія з навучэнцаў разумелі, што сапраўднай прафесійнай адукацыі ў Заходняй Беларусі ім не атрымаць. М. Васілеўскі і В. Сідаровіч у пачатку 30-х гадоў перайшлі ў Савецкую Беларусь, дзе пэўны час працягвалі вучобу ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме.

У гэтыя ж гады Я. Драздовіч устанаўлівае трывалую сувязь з Інстытутам беларускай культуры. Яго супрацоўніцтва з навуковымі цэнтрамі Савецкай Беларусі працягвалася каля васьмі гадоў. Увесь гэты час мастак рэгулярна дасылаў у Мінск замалёўкі драўлянай архітэктуры, прадметаў сялянскага побыту і рэчаў гаспадарскага ўжытку. Запісваў іх назвы, рабіў абмеры, занатоўваў рэчы матэрыяльнай культуры. Акадэмія навук БССР неаднаразова ўзнагароджвала Я. Драздовіча прэміямі за мастацкія і навуковыя працы.

«Гэта надзвычай арыгінальны, цікавы і таленавіты чалавек, які ў нашых умовах жыцця сланяецца, не знаходзячы сабе месца. Арыгінальныя яго карціны, напісаныя тушшу, акварэльнымі і алейнымі фарбамі на гістарычныя і касмічныя тэмы, не толькі здзіўляюць сваім новым бачаннем свету, але і змушаюць задумацца над тым, што акружае чалавека. Зарысоўкі ж яго народных тканін, дываноў, паясоў, зробленыя падчас бясконцых вандровак па Заходняй Беларусі і падараваныя музею,— рэдкі скарб, якому некалі і цаны не будзе» [71],— так напіша Максім Танк пра мастака Язэпа Драздовіча.

У 30-я гады сацыяльна-палітычныя варункі ў Заходняй Беларусі пагоршыліся. Буржуазная Польшча

чыніла расправу над беларускім нацыянальным рухам. Была ліквідавана рэвалюцыйна-дэмакратычная арганізацыя «Беларускі пасольскі сялянска-работніцкі клуб «Змаганне». Многія актывісты, пасланцы ў сейм, былі кінуты ў турмы, прайшлі праз Лукішкі. Улады вялі наступленне на апошнюю легальную арганізацыю вызваленчага руху — культурна-асветніцкае Таварыства беларускай школы, праз якое рэвалюцыйна-дэмакратычныя сілы змагаліся за правы працоўных. Ліквідаваліся беларускія школы і рэвалюцыйна-дэмакратычныя арганізацыі, згортвалася дзейнасць беларускіх клубаў і таварыстваў. Атмасфера ўціску ўплывала і на Я. Драздовіча. Многія з тых, хто яго падтрымліваў і духоўна і матэрыяльна, былі кінуты за краты — становішча мастака было невыносна цяжкім. Нягледзячы на гэта, у 1930 г. орган Таварыства беларускай школы «Беларускі летапіс» і часопіс «Калоссе» змясцілі артыкул П. Сергіевіча, у якім падводзіліся вынікі 25-гадовай працы Я. Драздовіча.

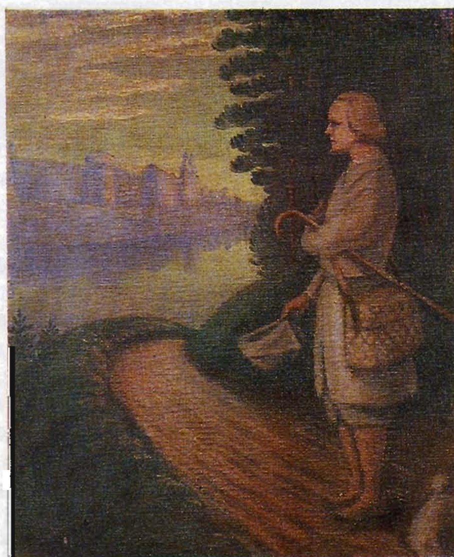
У 1933 г. мастак назаўсёды пакідае Вільню і вяртаецца на родную Дзісеншчыну, дзе ў бясконцых клопатах і праходзіць яго жыццё. Тут, «паміж Мнютай і Аутай» (па вобразнаму выказванню Я. Драздовіча), нарадзіліся многія яго графічныя і жывапісныя творы [72].

Доўгі час жыве мастак у сям'і свайго брата ў Антаполлі. Не парывае сувязей з блізкімі і роднымі яму аднадумцамі: паэтам Міхасём Машарай, што жыў у Таболах, Янкай Пачопкам з Летнікаў (паэт, журналіст, аграном, чые «зацемкі» не раз друкаваліся на старонках віленскіх газет), з Базылём Рабізам са Шкунцікаў (пастаянны карэспандэнт часопіса «Беларуская борць», які падоўгу мог слухаць касмічныя фантазіі мастака). Тут ён стварае скульптурныя партрэты А. Грыневіча, Я. Пачопкі, М. Машары.

Талент Драздовіча асабліва ярка выявіўся ў графічных творах. Няма ла ён зрабіў і ў жывапісе. Яшчэ ў 20-я гады мастак звяртаецца да адлюстравання гістарычнага мінулага народа, яго славутых сыноў. Ён быў першаадкрывальнікам вобраза Усяслава Полацкага ў заходнебеларускім жывапісе, аб чым сведчыць партрэтны эцюд «Усяслаў Полацкі сядзіць у парубе пад палатамі кіеўскага князя» (1923). У рамантызаванай валатаўскай постаці Усяслава адчуваюцца моц натуры, няскораная воля і розум. Рысы ўзнёсласці і рамантызму характэрны і для іншых жывапісных твораў мастака.

Таксама першым у Заходняй Беларусі звярнуўся Я. Драздовіч да вобраза беларускага першадрукара і асветніка Францыска Скарыны. Ужо ў 1927 г. ён піша яго партрэт для Радашковіцкай беларускай гімназіі, якая насіла імя вялікага асветніка.

172. Я. Драздовіч. У свет па навуку. Ф. Скарына. 1944. МСБК АН БССР



---

[71] Танк М. Лісткі календара. 2-е выд. Мн., 1970. С. 178.

[72] Марачкін А. Зямныя крокі // Маладосць. 1979. № 1. С. 159—165.

173. Я. Драздовіч. Выгнанне непажаданага князя ў Полацку. 1948. МСБК АН БССР

Партрэт дэманстраваўся на выстаўках у Навагрудку, Радашковічах, Вільні і інш. Па кампазіцыйнаму рашэнню ён нагадвае вядомую гравюру з Бібліі Ф. Скарыны (1517—1519). Драздовіча цікавіць не толькі знешняе падабенства і атрыбуты скарынінскай эпохі, а найперш унутраная характарыстыка вобраза. Партрэт выкананы лаканічна, шырокімі плоскасцямі эмацыянальна насычанага колеру.

Мастак не пакідае працу над скарынінскай тэматыкай. У пачатку 40-х гадоў ён піша невялікія па памерах карціны «У свет па навуку», «Са свету з навукай», «Францыск Скарына ў сваёй друкарні ў Вільні», «Кніганабыўцы ў друкарні Францыска Скарыны». Ва ўсіх гэтых творах з асаблівай цеплынёй і дакладнасцю перададзена атмасфера тых далёкіх часоў. Асабліва ўдалай уяўляецца карціна «У свет па навуку» (яна вядома і пад іншай назвай — «Развітанне з родным Полацкам»). Справа на пярэднім краі стаіць малады Скарына ў дамаtканым свойскім адзенні, на плячы невялічкая торбачка — прыпасы на дарогу. У задуменні ўглядаецца ён у родны Полацк, дзе за шырокай Дзвіною віднеюцца вежы белакаменнай Сафіі, іншыя полацкія саборы. Карціна вытрымана ў серабрыста-зеленаватай гаме, выразная па малюнку, дасканалая па форме.

З партрэтаў Я. Драздовіча трэба асобна адзначыць твор «Францішак Багушэвіч» (1930). Яго кампазіцыйнае рашэнне, каларыт, выяўленне формы нагадваюць беларускую парсуну XVI—XVII стст. Мастак паказвае Багушэвіча ў сталым узросце, з доўгай барадой і вусамі, са светлым, крыху прытомленым позіркам вачэй.

Вобраз паэта пададзены на фоне ўзору дэкарыраванага народнага ткацтва. Вялікае значэнне мастак надае аздабленню рамы, якая сваімі разьбянымі элементамі арганічна спалучаецца з агульнай вобразнай структурай карціны, не парушаючы яе цэласнасці [73].

Пачуццё роднай гісторыі, глыбокае яе вывучэнне дало Я. Драздовічу магчымасць стварыць карціны аб слаўным мінулым свайго народа: «Песня Баяна», «Выгнанне непажаданага князя ў Полацку», «Персцень Усяслава Чарадзея», «Пажар Гарадзішча». Яны былі напісаны ў канцы 30-х — пачатку 40-х гадоў на Дзісеншчыне ў Антаполлі і Забаліне.

Значнае месца ў творчасці Я. Драздовіча займае і пейзаж [74]. Не ўсе яго краявіды роўныя па мастацкіх якасцях; іншы раз бракуюць мастаку залішняя дэталізацыя і спрошчанасць кампазіцыйнай схемы. Тым не менш лепшыя працы сведчаць пра адметны і самабытны талент.

174. Я. Драздовіч. Сустрэча вясны на Сатурне. 1932. МСБК АН БССР

Я. Драздовіч з'яўляецца таксама пачынальнікам касмічнай тэмы ў беларускім выяўленчым мастацтве. Праз усё жыццё пранёс ён вялікую

[73] На адваротным баку партрэта напісана: «Партрэт Багушэвіча (М. Бурачка), маляваў з памяці 1897 г. у фальварку Кміты». Дарэчы, амаль кожную карціну мастак суправаджаў надпісам на адваротным баку. Надпіс нёс дадатковую інфармацыю — дзе пісаўся твор, з якой нагоды, калі. Я. Драздовіч падпісваў свае творы па-беларуску, што гаворыць не толькі пра яго нацыянальную свядомасць; у часы, калі польскія ўлады глядзелі на культуру «крэсаў усходніх» як на неад'емную частку польскай культуры, Я. Драздовіч падкрэсліваў сваю прыналежнасць да беларускага народа.

[74] Некаторыя яго краявіды дайшлі да нашага часу і экспануюцца на яго радзіме ў Музеі мастацтва і этнаграфіі, што ў в. Гарадзец Шаркоўшчынскага р-на, а таксама ў краязнаўчым музеі Германавіцкай сярэдняй школы: «Беразвецкі кляштар», «Рэчка Мнюта», «Лужэцкі тракт».

175. Я. Драздовіч. Трывеж. З цыкла «Жыццё на Месяцы». 1932—1933. МСБК АН БССР

прагу да пазнання сусвету, цікавасць да «нябесных бегаў», якая абудзілася яшчэ ў маленстве. У графічных аркушах і жывапісных палотнах Драздовіч распрацоўваў тры асноўныя серыі: «Жыццё на Марсе» (1931), «Жыццё на Сатурне» (1932), «Жыццё на Месяцы» (1932). Арыгінальнае ўяўленне мастака дазволіла яму зазірнуць у далёкі і невядомы, загадкавы і таму такі прыцягальны таямнічы свет, стварыць сваю структуру і форму незямнога жыцця. Відавочна, заходнебеларуская рэчаіснасць, дзе многія пачынанні беларускай творчай інтэлігенцыі заставаліся марай, прымусіла мастака будаваць свой ґмах прыгожага, светлага жыцця, гарманічнага грамадства, некранутай прыроды[75].

Творы Я. Драздовіча на касмічныя тэмы ў нечым сугучныя творам Чурлёніса, але калі славуты літоўскі мастак абстрагаваўся ад рэчаіснасці, ад усяго зямнога, то Драздовіч свядома пераносіў зямныя мары, праявы, ідэі на іншыя планеты, надаваў ім жыццёвасць. Ён рэалізаваў сваё ўяўленне аб чалавечым шчасці і гармоніі на далёкіх планетах, маляваў тое, чаго не хапала ў жыцці. На яго творах мы можам пазнаць роўныя мураваныя сцены без слядоў нашэсцяў і войнаў, велічныя вежы, у нечым падобныя да Лідскага і Мірскага замкаў, агароды з доўгімі шнурамі буйной зеляніны, што нагадваюць зямную радыску ці капусту. Ён будуе школу на Марсе (графічны аркуш «Марсіянская школа пад адкрытым небам») ці мармуровы палац («Мармуровы палац-галерэя на Марсе»).

З жывапісных твораў асаблівую цікавасць уяўляюць раннія: «Трывеж» (1932—1933) і «Артаполіс» (1934—1935). Першы — тонка згарманізаваны, вытрыманы ў светлых градацыях ружовых і блакітна-фія-

[75] Купава М. Пачатак // Мастацтва Беларусі. 1983. № 4. С. 22.

летавых тонаў — уяўляе мару мастака пра горад спакою і раўнавагі, гармоніі і характва. «Артаполіс» — горад мастацтва — паўстае сярод зялёнага масіву лесу, дрэвы якога нагадваюць нашы сосны. Мастак падкрэслівае еднасць прыроды, чалавека і мастацтва — усё павінна існаваць у цэласнасці, як адзіны жыццёвы арганізм, не разбураючы адзін аднаго.

У многіх творах на касмічную тэму добра пазнаюцца зямныя краявіды — курганы, валатоўкі, якія ён тут, на зямлі, перамераў уздоўж і поперак. Гуманістычны пачатак пакладзены ў аснову ўсёй творчасці Драздовіча на тэму космасу. Ён хацеў бачыць чалавечую дзейнасць перш за ўсё скіраванай на стварэнне дабра для ўсяго чалавецтва. І гэта была праграма ўсёй яго творчасці. Ён як добры чараўнік разводзіць на далёкіх планетах лясы і сады, стварае на непрыдатных для жыцця планетах даліну ўрадлівасці. Мастацкае бачанне касмічнага сусвету ў Драздовіча часам наіўнае, з вышыні сённяшняга дня яно можа здацца непераканаўчым. Але тое, што «нябесныя бегі» будзілі ў мастака прагу спазнаць таямніцу сусвету, прыроду яго існавання, а творчы дух пранікаў далёка за матэрыяльную абалонку зямлі (яна здавалася яму цеснай і вельмі часта няўтульнай), заслугоўвае паважлівых адносін да яго мастацтва [76].

Значнае месца ў творчасці Я. Драздовіча займае і сімваліка-алегарычная тэматыка. Па-народнаму трапныя, з глыбокім падтэкстам, гэтыя творы ў іншасказальнай форме давалі магчымасць выказаць хвалюючую ідэю завострана і публіцыстычна. Рэакцыю народа на тагачасныя становішча ў буржуазнай Польшчы ў 1935 г. мастак перадаў у творы «Мужык з панам цягаецца», шырока вядомым і папулярным у тыя часы сярод вяскоўцаў. Іcнаваў ён у розных варыянтах і выклікаў варожасць з боку мясцовых улад, бо мастак жорстка высмейваў асаднікаў, паноў, якія цягнулі жылы з беднага мужыка. Карціна простая на сваёй кампазіцыйнай пабудове: на пярэднім плане хударлявы мужык цягаецца з тоўстым, аплыўшым ад тлушчу панам, у якога за плячамі вялікая торба грошай. У цэнтры кампазіцыі ўзвышаецца панскі палац, што засланяе сабой увесь гарызонт. Сімпатыі мастака яўна на баку мужыка — гэта відаць па тым, як Драздовіч трактуе вобразы.

Выразна і недвухсэнсоўна гучыць сімваліка ў творах «Пагоня» (1927), «Сусветная будыніна» (1920), «Усход» (1920), «Дух цемры» (1932), «Дух зла» (1930). Гэта перш за ўсё імкненне чалавека да шчасця і справядлівасці, прысуд усяму цёмнаму, злому. «Дух цемры» — трывожнае прадчуванне мастака. Сава з распасцёртымі крыламі вяшчуе на старых развалінах замка. За ёй дзесьці далёка дагарае сонца. Сцішанасць камяніц прытойвае ў сабе начных пачвар. Мастак ставіць адвечнае пытанне жыцця і смерці, лёсу людзей, будучыні краю. Хмары вайны засцілі край небасхілу Заходняй Еўропы, крылы фашысцкага арла змрочным ценем клаліся на суседнія краіны. У Іспаніі гарэў пажар грамадзянскай вайны. У Заходняй Беларусі рэакцыя ўсё больш жорстка помсціла дэмакратычна настроенай інтэлігенцыі.

Культурнае жыццё перадваеннай Польшчы працягвала развівацца ў небывала ўдушлівай атмасферы. Як рэакцыя на палітычныя варункі з'яўляецца карціна Я. Драздовіча «Цмок» (1927). Жудасная пачвара з

---

[76] Першымі гледачамі яго фантастычных крацін былі землякі. У Летніках, у хаце Янкі Пачопкі, дзе кватараваў Я. Драздовіч, ён наладжваў свае вернісажы і запрашаў на іх вяскоўцаў. Тлумачыў свае карціны на касмічныя сюжэты, праводзіў лекцыі аб пабудове сонечнай сістэмы і іншых галактык.

перакошаным вышчараным тварам, зялёнымі рукамі-шчупальцамі душыць чалавечую постаць, у абрысах якой угадваюцца вобразы беларускіх князёў з карцін Я. Драздовіча. На галаве цмока — польская зялёная канфедэратка. Адраснасць твора прачытваецца ясна, без якой-небудзь зашыфраванасці, двухсэнсавасці. Трэба было мець грамадзянскую мужнасць, каб у тыя часы выказваць свае палітычныя погляды сродкамі выяўленчага мастацтва.

Адзін з малавывучаных пластоў творчай жывапіснай спадчыны Драздовіча — яго маляваныя дываны, пісаныя казеінавымі і алейнымі фарбамі і прызначаныя для ўпрыгожання сялянскіх хат. Вось што гаворыць сам мастак у дзённіку 1933 г.: «Ад месяца ліпеня аж да канца месяца верасня аддаўся дзеля развіцця ў народзе мастацкага эстэтычнага пачуцця і размалёўваў для запрашаючых на простым вясковым, саматканым, афарбаваным на чорнае палатне рознаўзорыстыя дываны з месячнымі, начнымі пейзажамі на асяродках...» [77]

Гэта была не проста работа дзеля кавалка хлеба, а свядомая праграма па эстэтычнаму выхаванню народа. Мастак адчуваў патрэбу народа ў маляваных рознаўзорыстых дыванах. Апрача ўсяго, гэты від мастацтва ў тыя часы пашыраўся і набываў вялікую папулярнасць сярод вясковых людзей, задавальняў іх эстэтычныя запатрабаванні праз мясцовыя кірмашы. Глыбокае, Пліса, Мікуліна, Радзюкі былі цэнтрамі развіцця гэтага віду народнага мастацтва. Трэба сказаць, што Я. Драздовіч адчуваў канкурэнцыю рынка і ставіўся да гэтага занятку з усёй адказнасцю. Яго дываны насілі адметны і непаўторны характар. Захоўваючы народную традыцыю, ён заўсёды дадаваў нешта сваё, блізкае яму па духу. Папулярнасць Я. Драздовіча як майстра маляваных дываноў шырылася ад Германавіч да Дзісны, ад Глыбокага да Браслава. Кожная гаспадыня хацела мець у сваёй хаце «малярства дзядзькі Язэпа».

Маляваныя дываны Я. Драздовіча можна падзяліць на тры групы: раслінныя, зааморфныя, архітэктурна-сюжэтныя. Першыя складаюцца з расліннага ўзору, знаёмых мастаку кветак і траў: рамонкі, васількі, лілеі і г. д. На другіх — звяры, птушкі — усё, што насяляе наваколле. Любімы сюжэт мастака — звяры-музыкі: вясёлыя гарэзлівыя зайкі, што іграюць на цымбалах, мядзведзі — на скрыпачках, хітрыя ліскі. Трэцяя група — дываны з адлюстраваннем помнікаў старажытнай беларускай архітэктуры: замкаў, палацаў, веж. Дываны, пісаныя яркімі фарбамі, надавалі святочны настрой сялянскаму інтэр'еру. Тонка згарманізаваныя па колеру, яны ў нечым нагадвалі беларускія шпалеры, старажытнае ткацтва.

Увогуле народнае мастацтва было неад'емнай часткай творчага жыцця Я. Драздовіча. Глыбокае веданне яго традыцый дало яму магчымасць стварыць уласныя ўзоры ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Яшчэ і сёння можна сустрэць на Дзісеншчыне ў сялянскіх хатах яго маляваныя дываны. Яны гарманічна ўпісваюцца ў інтэр'ер, арганічна існуюць з іншымі відамі народнага мастацтва: ткацтвам, разьбой, ганчарствам [78].

Пасля вайны, у 50-я гады, маляваныя дываны былі асноўным заробкам мастака. Зрэдку ён пісаў краявіды, партрэты. Але не дужа спрыяла

---

[77] Дзённікі Я. Драздовіча захоўваюцца ў аддзеле рэдкай кнігі Фундаментальнай бібліятэкі АН БССР імя Я. Коласа.

[78] Дываны Драздовіча разам з іншымі яго творамі былі ўпершыню паказаны на выстаўцы, прысвечанай 90-годдзю з дня нараджэння мастака ў 1979 г. Былі прадстаўлены «Касцёл у Германавічах», «Замак», «Кветкі» і інш.

яго творчасці атмасфера культу асобы: чыноўнікі і бюракраты ад ідэалогіі і культуры адносіліся да яго мастацтва як да нечага другараднага, не вартага ўвагі.

Вядомы яго маляўнічы роспіс сталовай у мястэчку Лужкі Шаркоўшчынскага раёна. На сцяне сярод кветак, лясоў мастак карагодам размясціў звяроў і птушак, розных фантастычных істот. Дзіўны казачны свет надаваў памяшканню незвычайны настрой. Але роспіс праіснаваў усяго толькі некалькі месяцаў: па загаду высокага чыноўніка з Полацка ён быў знішчаны, і яго месца заняла копія карціны Шышкіна.

Апошні твор Я. Драздовіча — маляваны дыван «Зачараваны замак» (1954). На ім адзін з характэрных матываў, які часта сустракаўся на маляваных дыванах: на беразе возера ўзброены воін з востраканцовай дзідай, за ім мураваны замак — тыповы ўзор старажытнай архітэктуры Беларусі.

У 1954 г. Я. Драздовіч памёр. Пахаваны на Ляплянскіх могілках, недалёка ад былога засценка Пунькі. Багатая творчая спадчына Я. Драздовіча гаворыць аб непарыўнай сувязі мастака з народам, яго радасцямі, надзеямі і спадзяваннямі. Гэту сувязь ён пранёс праз усё сваё нялёгкае жыццё.

У Заходняй Беларусі пачынаўся творчы шлях Рамана Мацвеевіча Семашкевіча (1904—1937). Творчая спадчына жывапісца не багатая і ў асноўным прыпадае на 30-я гады нашага стагоддзя. Творы напісаны за межамі Заходняй Беларусі — у Мінску і часткова ў Маскве.

Нарадзіўся Р. Семашкевіч у мястэчку Лебедзева былой Заходняй Беларусі ў сялянскай сям'і. Прага да малявання і вучобы прывяла юнака ў старадаўнюю Вільню. Там ён закончыў гімназію і браў першыя ўрокі жывапісу ў мастацкай студыі Браніслава Тарашкевіча. Р. Семашкевіч у гэты час прымае актыўны ўдзел у грамадскім нацыянальна-вызваленчым руху, з'яўляецца арганізатарам камсамола ў Заходняй Беларусі, што не магло прайсці міма пільнай увагі санацыйных улад. У Вільні знаходзіцца было небяспечна, і мастак пераязджае ў Савецкую Беларусь. Там працягвае вучобу ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме, які закончыў у 1920 г., потым гады вучобы на факультэце жывапісу ў Вышэйшым мастацка-тэхнічным інстытуце ў С. Герасімава, А. Дрэвіна, Д. Кардоўскага. Раман Семашкевіч — надзвычай яркая фігура ў мастацтве 20—30-х гадоў.

Р. Семашкевіч пісаў тэматычныя кампазіцыі, партрэты, пейзажы, валодаў цудоўным дарам каларыста і вельмі выразнай, экспрэсіўнай манерай. На Усебеларускай выстаўцы 1925 г. паказаў «Партрэт А. Грыневіча». Звяртаўся да скульптуры

176. А. Карніцкі. Кудзельніца. 1943. Слонімскі раённы краязнаўчы музей

(«Камсамолка», 1925). Да нас дайшоў «Партрэт В. Таўлая» (1932), які сведчыць аб вялізным таленце, артыстызме, высокім прафесіяналізме мастака. Ды толькі на яго долю выпаў цяжкі, трагічны лёс. Ён быў рэпрэсіраваны ў 1937 г. пад час творчай паездкі па Беларусі, на Лепельшчыне. Шмат карцін, эцюдаў, замалёвак у тыя трагічныя часы так і не дайшлі да свайго гледача. Загінулі ў атмасферы падазронасці, нашэптаў і даносаў. Жыццё абарвалася ў самым росквіце творчасці і жыццёвых сіл, у 37 гадоў [79].

Не меней цяжкі лёс выпаў на долю мастака, імя якога яшчэ пакуль што мала вядома, Антона Паўлавіча К а р н і ц к а г а, юначае сэрца якога, як і шмат каго з яго аднагодкаў, імкнулася да ведаў, да пазнання сябе і свайго народа. Нарадзіўся А. Карніцкі 30 снежня 1912 г. у Адэсе, куды ў пошуках заробку выехалі яго бацькі. Пасля нядоўгіх блуканняў на чужыне сям'я Карніцкіх у 1922 г. вярнулася на радзіму ў родны горад Слонім. Вучыўся Карніцкі ў гімназіі імя Адама Міцкевіча ў Навагрудку, а затым у мастацкай школе Панкевіча ў Варшаве. Ліхалецце другой сусветнай вайны перашкодзіла закончыць вучобу, і мастак пехатою вяртаецца з Варшавы ў Слонім. Творы гэтага перыяду не захаваліся. Усё сваё кароткае жыццё А. Карніцкі ўдасканальваў майстэрства праз самаадукацыю, праз парады сяброў-мастакоў.

177. А. Карніцкі. Прыдарожныя бярозы. 1930. Слонімскі раённы краязнаўчы музей

Уздым творчасці А. Карніцкага прыпадае на неспрыяльны для мастацтва перыяд. Хворы мастак (туберкулёз горла) апынуўся на акупіраванай фашыстамі тэрыторыі Беларусі. У замалёўках, эцюдах, карцінах ён адлюстроўваў вобразы блізкіх яму вясковых людзей («Кудзельні-

[79] Васільева Н. Ён жыў, каб ствараць... // Літ. і мастацтва. 1988. 15 крас.

ца», 1943), матывы роднай прыроды («Прыдарожныя бярозы», 1930), тагачасны гарадскі быт («Рынак у Слоніме», 1943). Творы гэтыя — мастацкае асэнсаванне таго трывожнага часу. У фігурах жанчын, што стаяць на рынку,— падкрэсленая няўтульнасць, трывога, неспакой аб заўтрашнім дні. Вядомы графічны аўтапартрэт створаны ў 1942 г. На ім адлюстраваны хударлявы, інтэлігентнага выгляду мужчына ў капелюшы, з добрымі, разумнымі і крыху сумнымі вачыма.

Памёр А. Карніцкі ў Слоніме 25 студзеня 1944 г. Няўмольная хвароба абарвала яго жыццё на 33-м годзе. Да нас дайшло 11 твораў мастака, цікавая, жывая старонка гісторыі беларускага выяўленчага мастацтва. Час высвеціў самае значнае, самае важкае з усяго, што было зроблена мастакамі, паставіў усё на належнае месца. Жывапісцы былой Заходняй Беларусі сваімі творамі сцвярджалі імкненне народа да вольнага жыцця, змагаліся за яго лепшую долю.

* * *

Адметны нацыянальны рамантызм, што ў значнай ступені вызначае спецыфіку і своеасаблівасць са-

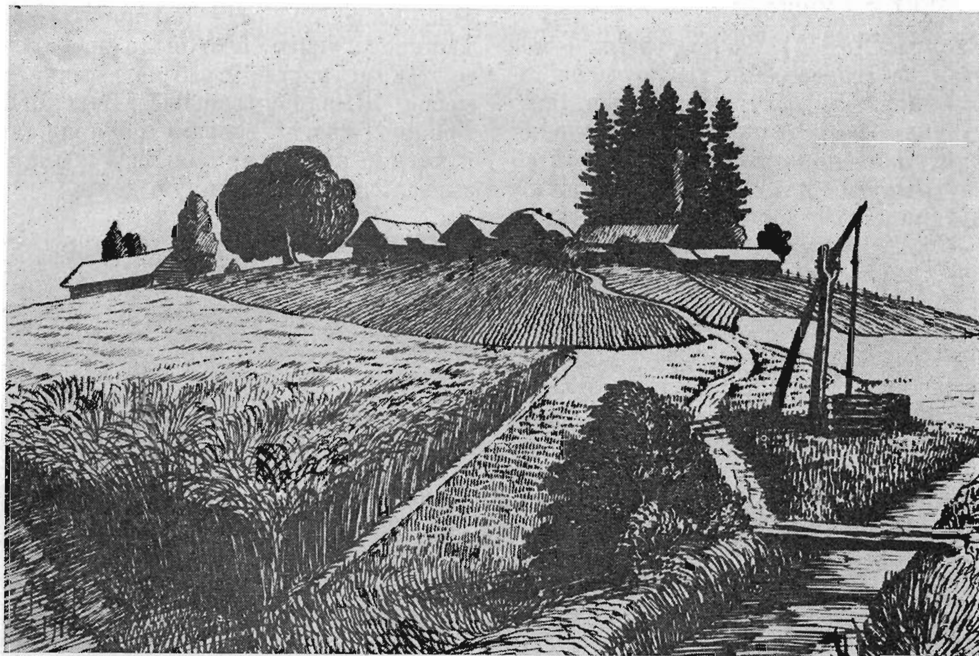
178. А. Карніцкі. Рынак у Слоніме. 1943. Слонімскі раённы краязнаўчы музей

датаваных 40-мі гадамі, сем з іх знаходзіцца ў фондах Слонімскага раённага краязнаўчага музея[80].

Жывапіс Заходняй Беларусі — мабытных палотнаў П. Сергіевіча, М. Сеўрука і інш., не менш яскрава выявіўся і ў графіцы, якая, будучы мастацтвам найбольш аператыўным і надзённым, чулым да жыцця, не засталася ўбаку ад бурлівых, хвалюючых падзей заходнебеларускай рэчаіснасці. Мастакі прымалі ўдзел у

[80] Новік-Пяюн С. Жыў не дарэмна // Мастацтва Беларусі. 1987. № 12. С. 64.

179. Я. Драздовіч. Стадолішча. 1919



афармленні кніг, часопісаў, стваралі лістоўкі, плакаты, карыкатуры, накіраваныя супраць польскай буржуазіі і памешчыкаў. Яны ілюстравалі зборнікі заходнебеларускіх паэтаў, пісьменнікаў і фалькларыстаў, афармлялі падручнікі для дзяцей. Мастацкі ўзровень іх твораў неаднолькавы, значнай была «ўдзельная вага» работ мастакоў-аматараў. Але заходнебеларуская графіка дае нямала прыкладаў таго, як мастакі, не маючы спецыяльнай прафесійнай адукацыі (у тагачасных умовах яе атрымаць было нялёгка), але натхнёныя ідэяй шчырага і бескарыснага служэння свайму народу, узнімаліся да вышынь сапраўднага, высокага мастацтва.

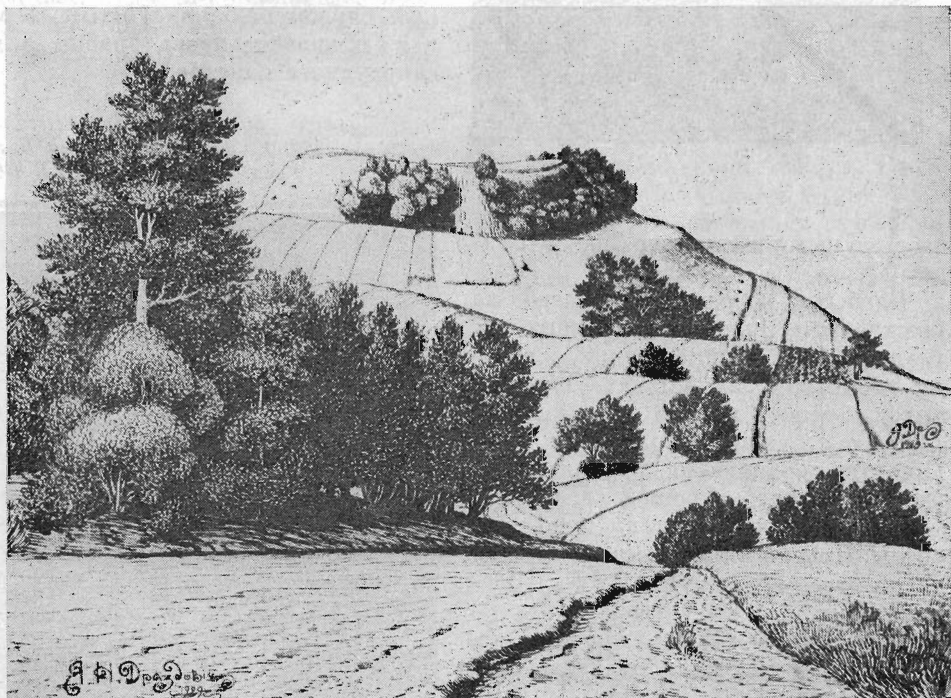
Рэвалюцыйны напал, бурлівае грамадскае жыццё абумовілі асобы, прыўзняты тон графікі Заходняй Беларусі, яе высакародную, хвалюючую ўзнёсласць. Яна разнастайная паводле відаў, жанраў, тэхнік і манер выканання. У творчасці заходнебеларускіх мастакоў практычна развіваліся ўсе асноўныя віды графічнага мастацтва: станковая (гравюра, малюнак, акварэль), кніжная (вокладкі выданняў, ілюстрацыі) і публіцыстычная (карыкатура, плакат). Пры гэтым важна адзначыць, што выразнага падзелу на «чыстых» графікаў і жывапісцаў не існавала. Час і рэчаіснасць патрабавалі тых або іншых практычных заданняў. Да графікі звярталіся П. Сергіевіч, М. Сеўрук, К. Чурыла і інш. У сваю чаргу мастакі, у творчасці якіх графіка дамінавала (Я. Драздовіч, Я. Горыд і інш.), нярэдка актыўна працавалі і ў жывапісе.

Асноўным цэнтрам развіцця беларускай графікі была Вільня, дзе выдаваліся газеты і часопісы на роднай мове, часцей наладжваліся сціплыя выстаўкі. Тут працавалі Я. Драздовіч, Я. Горыд, М. Васілеўскі, В. Сідаровіч і інш.

Цэнтральнай фігурай заходнебеларускай графікі з'яўляецца, несумненна, Я. Драздовіч — роданачальнік нацыянальнага рамантызму ў тагачасным мастацтве, універсальны і незвычайна адораны творца, якому былі аднолькава падуладны пяро і аловак графіка, разец скульптара, пэндзаль жывапісца, жывое беларускае слова. «Беларускі Леанарда да Вінчы» назваў яго П. Сергіевіч [81]. Сёння такая ацэнка, магчыма, здаецца нерэальнай, перабольшанай. Але прыйдзе час, калі даследчыкі рупліва збяруць незлічоныя работы і пакуль што разрозненыя звесткі аб жыцці «вечнага вандроўніка», навукова асэнсуюць і прааналізуюць, ацэняць усё ім зробленае — і тады паўстане вельмі яркая постаць мастака-адраджэнца, здзіўляючая і рэдкая універсальнасць якога сапраўды прымушае ўспомніць вялікіх майстроў Адраджэння.

Я. Драздовіч працаваў у жывапісе, выдатна валодаў акварэллю, тэхнікай разьбы па дрэву, алоўкавым малюнкам. Шырокі і жанрава-тэматычны дыяпазон творцы, якому былі аднолькава падуладны сюжэтна-тэматычная кампазіцыя, партрэт, пейзаж, кніжная графіка, карыкатура, этнаграфічныя і бытавыя замалёўкі, гістарычны жанр, неабсяжная, касмічная тэматыка і г. д. Вядомы Я. Драздовіч і як мастак тэатра, дэкаратар, пісьменнік, аўтар манаграфій. Але асабліва ярка яго самабытны, непадробна народны талент раскрыўся ў прысвечаных роднаму краю манументальных графічных цыклах — у гэтым сэнсе ён мала мае

180. Я. Драздовіч. Курган. 1929



[81] Полымя. 1964. № 3. С. 167.

181. Я. Драздовіч. Пейзаж на Марсе. 30-я гг. ДММ БССР

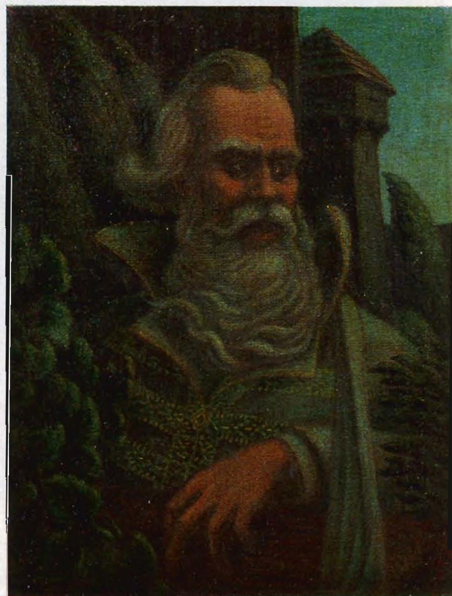
сабе роўпых у мастацтве 20—30-х гадоў XX ст.

Здабыткі Я. Драздовіча асабліва ўражваюць яшчэ і таму, што ён амаль усё сваё жыццё пражыў у вельмі неспрыяльных умовах. Голад і холад і амаль поўнае непрызнанне былі яго заўсёднымі спадарожнікамі. Пра гэта пераканаўча сведчаць дзённікі мастака: «Грошай застаецца ўсяго як схадзіць у сталоўку на два абеды. Прыходзіцца перайсці на хлеб з вадою»,— запісвае мастак 3 студзеня 1933 г. А праз чатыры дні з сумам канстатуе: «Дзень прайшоў дамасідна. Знайшлося б мо куды схадзіць пакалядаваць, ды няма ў чым. Касцюм незавідзен, а галоўнае — гэта боты... цякуць». Пятага сакавіка таго ж года мастак канстатуе: «Малюю шыльду на памяшканне акружной управы Таварыства беларускай школы ў Беластоку. Усё добра, ды холад — работа з рук валіцца». А ў красавіку Я. Драздовіч зазначае: «Прастуда і недаедкі... халоднае і да крайнасці сырое (з мокрымі сутарэннямі, мураванымі сцепамі) памяшканне, а побач з гэтым посніца і недаедкі зусім падарвалі маё здароўе...» [82]

Усе згаданыя запісы адносяцца да 1933 г., але ў другія гады Я. Драздовічу не лягчэй — спрыяльных, спагадлівых умоў для творчасці ён фактычна не меў ніколі. Тым не менш яго мастацкая спадчына здзіўляе сваёй маштабнасцю, сапраўды незвычайнымі вынікамі, плёнам.

Вышэйшай прафесійнай адукацыі Я. Драздовіч не атрымаў, і гэта, несумненна, адбілася на яго графічных аркушах, у якіх часам адчуваецца налёт аматарства. Аднак вялікая ідэя служэння бацькаўшчыне і рэдкая працаздольнасць зрабілі з яго сапраўднага майстра.

182. Я. Драздовіч. Песня Баяна. Гусляр. 1940. МСБК АН БССР



«Нельга пе дзівіцца, колькі ўсё ж паспеў ён зрабіць у сваім беспрытульным, бяздомным жыцці-вандра-

[82] Драздовіч Я. Старонкі дзённіка. 1933 год // Мастацтва Беларусі. 1988. № 12. С. 27, 28.

ванні,— піша М. Танк.— Неабдымны свет яго чорна-белых аркушаў. З іх ва ўсёй красе задуменных бароў, лясных азёрын, сялянскіх сядзіб, затанутых у збажыне палёў, валатовак паўстае яго мілая радзіма Дзісеншчына, паўстае Беларусь... Вялікая любоў вяла гэтага чалавека па роднай зямлі. Яна раскрывала перад мастаком хараство кожнага яе кутка, і часовую далячынь — стагоддзі айчыннай гісторыі, і зманлівую загадкавасць Сусвету» [83].

Незлічоныя графічныя аркушы Я. Драздовіча раскіданы па розных мясцінах, куды няўмольны лёс прыводзіў мастака. Ужо ў 20—30-я гады ён у дзённікавых запісах са шкадаваннем піша пра невядомы лёс многіх сваіх работ (асабліва ранніх). Таму прасачыць эвалюцыю яго творчасці нялёгка.

183. Я. Драздовіч. Космас. 1943. МСБК АН БССР

Заходнебеларускія графічныя аркушы Я. Драздовіча па стылю блізкія да яго больш ранніх работ, зробленых у 1919—1921 гг. у Савецкай Беларусі. Таму мэтазгодна іх згадаць, тым больш што мінскія цыклы мастака амаль не даследаваны.

Я. Драздовіч прыхільна сустрэў Кастрычніцкую рэвалюцыю. Каля 1919 г. яго запрашаюць у Мінск на працу ў Камісарыят народнай асветы на пасаду мастацкага рэдактара беларускага літаратурнага аддзела [84]. У гэты перыяд мастак займаецца кніжнай і станковай графікай. У лісце да Я. Пачопкі піша, што для «Лемантара» ў 1919 г. падрыхтаваў каля 50 малюнкаў.

У Мінску Я. Драздовіч зрабіў адзін з сваіх першых графічных альбомаў — «Мінск» (1919—1920), у які ўвайшлі малюнкі «Мінск. Высокае месца», «Замчышча» і інш. У гэтай рабоце добра відаць сур'ёзная, удумлівая праца над натурным матэрыялам. Малюючы вытокі Нямігі і ціхую плынь Свіслачы, што цячэ ля Мінскага замчышча, Драздовіч адчувае глыбокую старажытнасць Мінска, як бы пераносіць гледача ў яго гістарычныя далягляды. Разам з тым у асобных малюнках мінскага цыкла штрых Драздовіча яшчэ не дастаткова лаканічны, малюнак блізкі да таго тыпу «дакладна-канкрэтнай» графікі, які ўласцівы настаўніку Драздовіча па Віленскай рысавальнай школе І. Трутневу.

Паказальны ў гэтых адносінах малюнак «Мінск. Высокае месца» — выдатна закампанаваны аркуш, у якім за зацененымі кронамі дрэў відаць сілуэт царквы, будынкі старога Мінска, вузкія вулкі. У гэтай ранняй рабоце, зробленай тушшу пяром, ад-

---

[83] Цыт. па кн.: Ліс А. Вечны вандроўнік. Мн., 1984. С. 3—4.

[84] Акрамя таго, Я. Драздовіч у гэты час працаваў мастаком-дэкаратарам у «Беларускай хатцы», а потым у БДТ-І (гл.: Сакалоў-Кубай Г. Гімн роднаму краю // Беларусь. 1977. № 9. С. 14).

184. Я. Драздовіч. Мінск. Высокае месца. 1919—1920

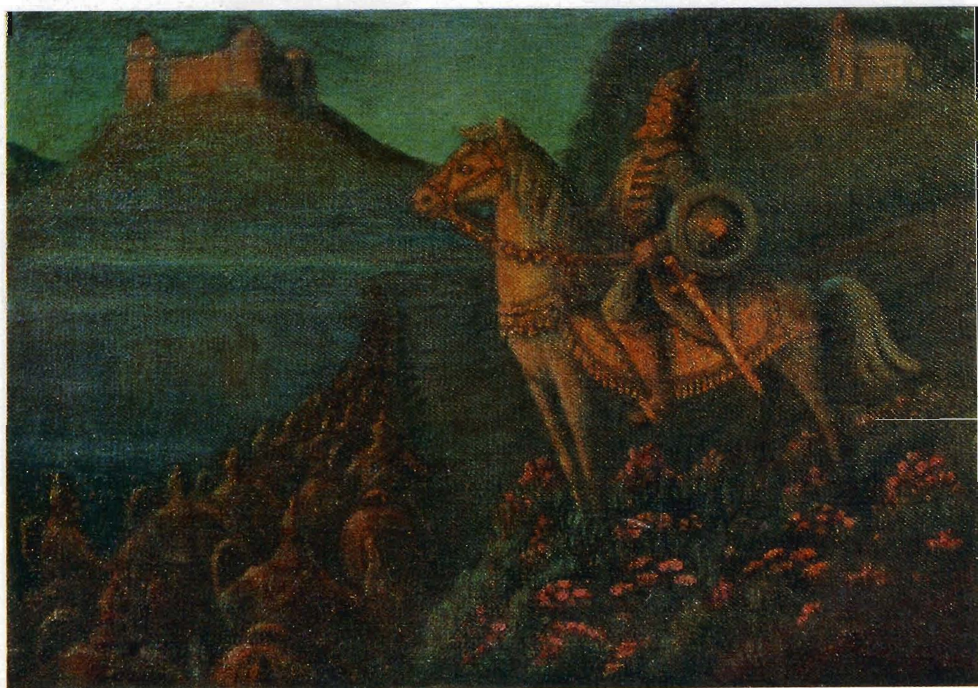
чуваецца імкненне аўтара выяўленча «пералічыць» кожную ўбачаную дэталь, дакладна перадаць перспектыву, прадметы першага і другога планаў. Яна яшчэ некалькі засушана, але непаўторная «драздовічская» цікавасць да аблічча роднага горада выяўляецца тут, як і ў большасці ранніх работ графіка, даволі ярка. Малюнак зроблены з рэдкай непасрэднасцю і мастакоўскім пранікненнем у сутнасць выявы.

У сувязі з набліжэннем да Мінска легіёнаў Пілсудскага савецкія ўстановы пераехалі ў Бабруйск. Пераехаў туды і Драздовіч. «Выстаўляю сваю графіку і малюнкі на бабруйскай выстаўцы Саюза мастакоў

Літвы і Беларусіі» [85],— згадвае ён у дзённіку. Пасля вызвалення Чырвонай Арміяй Мінска ад белапалякаў (11 ліпеня 1920 г.) Я. Драздовіч зноў пераязджае ў горад на Нямізе. У мастака ўзнікла задума ўзнавіць гістарычнае мінулае Мінска, аб чым сведчыць малюнак тушшу «Замак» (1920). Стылістычна ён блізкі да скрупулёзна зробленай раней серыі мінскіх аркушаў. Мастак імітуе пяром кожную дэталь выявы. Разам з тым у гэтай рабоце з'яўляюцца адзнакі манументальнасці, што характэрна для больш позніх твораў Я. Драздовіча.

(1920). Ужо самі іх назвы гавораць аб цікавасці мастака да гісторыі Беларусі. Малюнкі зроблены скрупулёзна, дэталёва, аднак асобныя з іх як бы «перароблены». Тым не менш яны вабяць адчуваннем гісторыі, мастакоўскім пранікненнем у мінуўшчыну горада. Гэта малюнкі-рэканструкцыі, у якіх з філігранным майстэрствам даследаваны старажытныя беларускія збудаванні. Амаль мікраскапічная дэталізацыя выявы збліжае іх з працамі 1910 г. («Каляндар»).

185. Я. Драздовіч. Князь Усяслаў пад Гародняй. 1944. МСБК АН БССР



Да мінскага перыяду адносяцца і малюнкі «Хаты-будыны», «Тып старадаўняй беларускай будоўлі — сігнальная вежа», «Гарадзецкая брама», «Стары», «Вежа Празор»

У 1921 г. у сувязі з хваробай маці Я. Драздовіч пераязджае з Мінска на родную Дзісеншчыну. Пачынаецца заходнебеларускі перыяд у яго творчасці. У в. Лявонаўка пад Германавічамі ён завяршае работы, пачатыя ў Мінску, піша гістарычны раман-легенду «Гарадольская пушча». Праз год, наведаўшы Вільню,

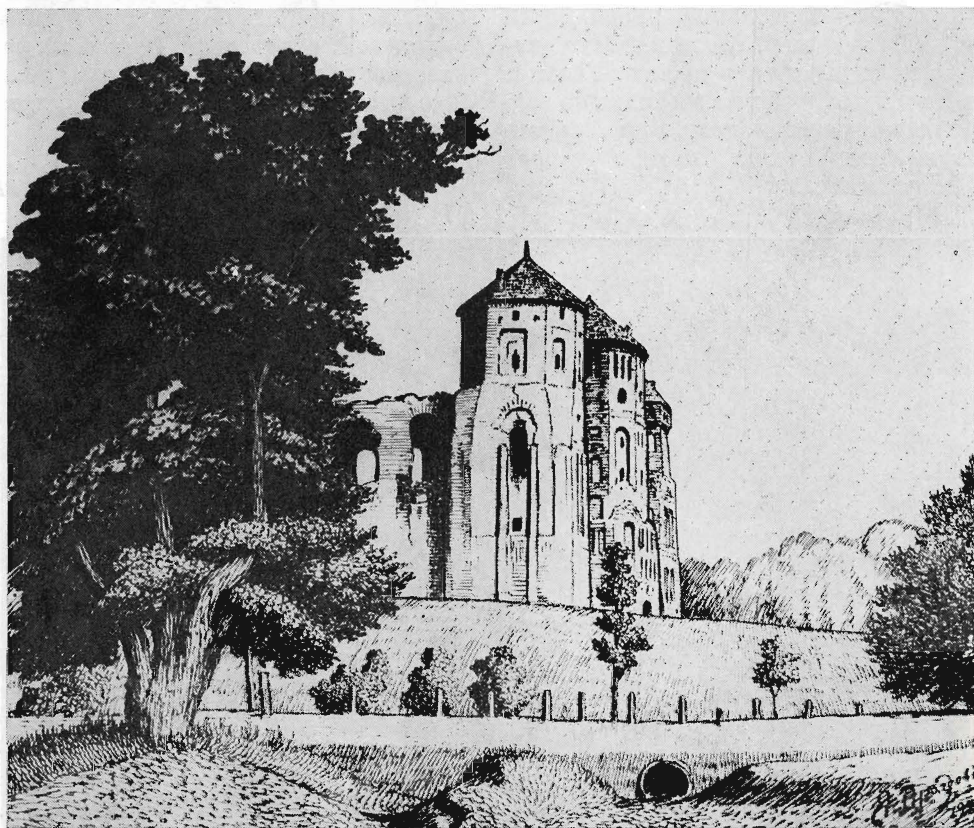
---

[85] Цыт. па кн.: Ліс А. Вечны вандроўнік. С. 51.

перадаў у дар Беларускаму музею «калекцыю графічных малюнкаў, найбольш гістарычнага зместу: старасвецкая будоўля на Беларусі і тыпы полацкіх князёў «Рагвалод», «Усяслаў Чарадзей», «Брачыслаў», «Барыс-каменакоў» і «Раман Расціславіч, князь смаленскі»[86].

цы», «Засценак Пунькі», «Вёска Лаўрынаўка», «Вітаўтавыя масты», «Чаронка» і інш. Курганы, палеткі збажыны, сярод якіх губляюцца вёскі, хаты, ціхая плынь Дзісёнкі, да-

186. Я. Драздовіч. Мірскі замак. 1927



У 1922—1923 гг. у час вандровак па роднаму краю Я. Драздовіч робіць пейзажныя замалёўкі, якія ў далейшым перарасталі ў манументальныя цыклы, якія аб'ядноўвалі дзесяткі аркушаў. У тагачаснай графіцы гэтыя цыклы не маюць аналогій. У адзін з першых альбомаў увайшлі: «Дзісёнка ля Баяр», «Дзісёнка ля Старополля», «Дзісёнка ля Сталі-

ляглядзы з бясконцымі лясамі — характэрныя матывы гэтых аркушаў, зробленых рупліва і тонка, сагрэтых чулай мастакоўскай душой. Як і большасць іншых ранніх твораў Я. Драздовіча, асобныя малюнкі часам не пазбаўлены пэўнага пратакалізму, празмернай дэталізацыі і засушанасці. Але ў працэсе напружанай працы мастацкі стыль Я. Драздовіча ўвесь час удасканальваўся. Аб гэтым сведчыць альбом «Вільня» (1924—1930), які адлюстроўвае характар да-

[86] Ліс А. Вечны вандроўнік. С. 56, 82.

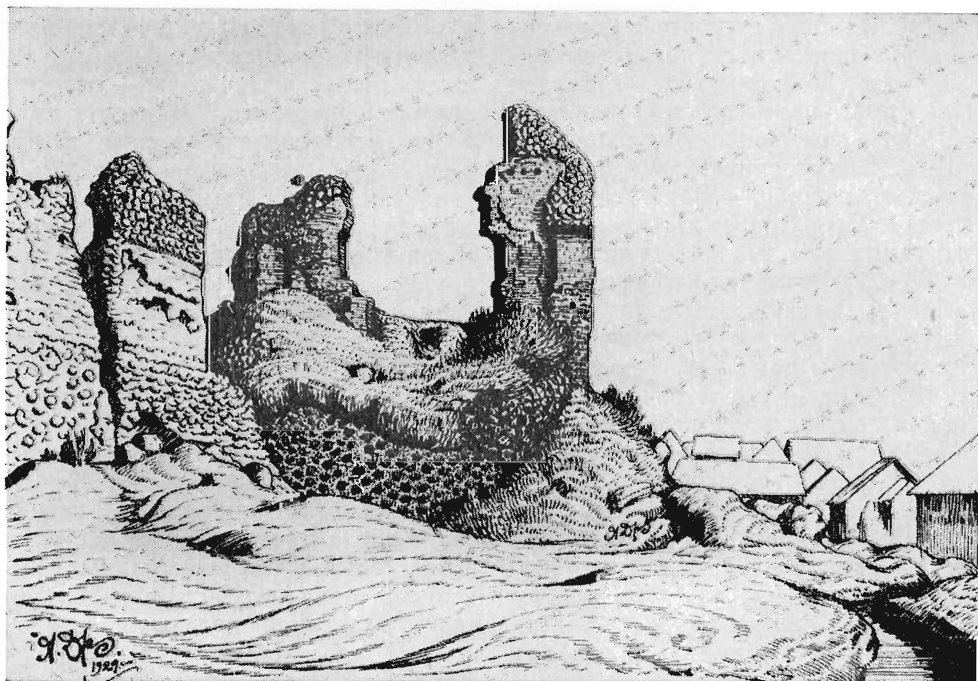
лейшай эвалюцыі мастака. У аркушах «Гара Гедыміна», «Від на Замкавую гару» і іншых ужо намячаюцца тая эпічнасць, шырыня і паэтычнае бачанне, што ўласцівы больш позпім малюнкам. Я. Драздовіч паступова адыходзіў ад бытавізму, прыземленасці, у яго выпрацоўваецца сінтэтычнае бачанне. Яго графічны стыль эвалюцыяніруе па шляху абагульнення, паэтызацыі вобраза: штрых становіцца больш выразным, кампазіцыя набывае гармонію і лаканізм, а малюнак — дакладнасць і ўпэўненасць.

Асабліва паказальныя ў гэтых адносінах капітальныя работы мастака, прысвечаныя замкам Беларусі: альбомы «Мір» (1927), «Навагрудак і навагрудцы» (1928—1929), «Ліда», «Гальшаны», «Крэва» (усе 1929 г.) і інш. У кожным альбоме нямала замалёвак моцных, выразных, майстэрскіх. Яны ствараліся ў час, калі Драздовіч працаваў выкладчыкам малюнка ў Віленскай, а пазней у Радашковіцкай і Навагрудскай беларускіх гімназіях. Тады ён пешкі абышоў амаль усю Заходнюю Беларусь, натхнёна замалёўваючы помнікі беларускай старажытнасці.

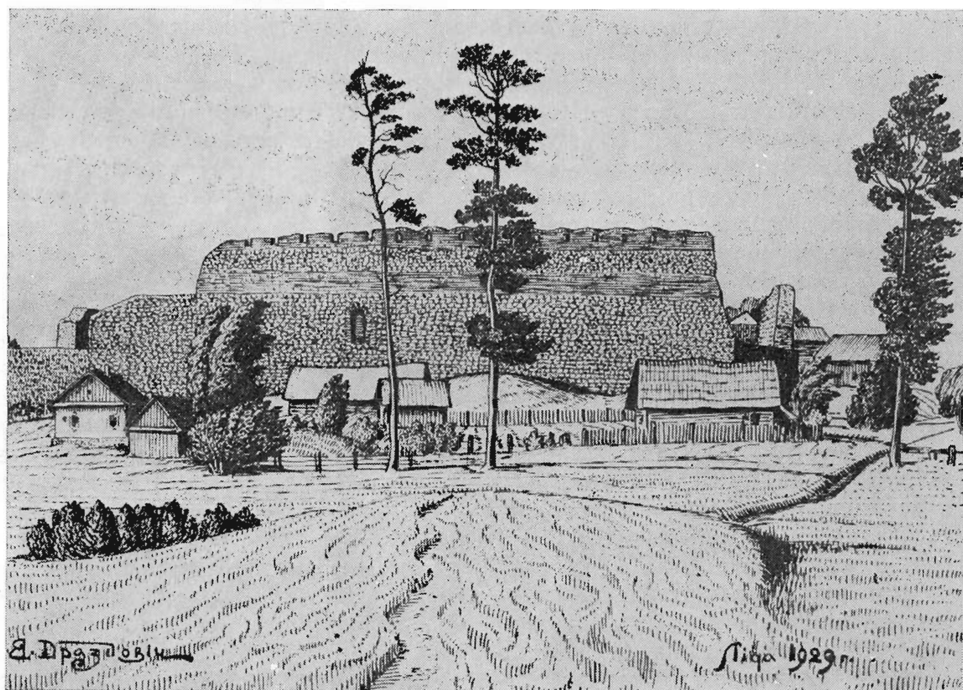
Ужо ў альбоме «Мір» — адной з ранніх работ, прысвечаных замкаваму будаўніцтву, адчуваецца арыгінальнае гістарычнае бачанне мастака-паэта, глыбока і шчыра закаханага ў родны край, яго помнікі дойлідства. Таму графічныя аркушы Драздовіча перарастаюць межы звычайных «архітэктурных замалёвак», становяцца абагульняючымі вобразамі бацькоўскай зямлі.

У новай працы вылучаецца графічны цыкл, прысвечаны Навагрудскаму замчышчу (аркушы «Навагрудак. Выгляд фары з гары замчышча», «Навагрудак. Выгляд на Брацянскую даліну», «Навагрудак. Выгляд замчышча і фары з Міндоўтавай гары», «Навагрудак. Выгляд ад вёскі Грыб-

187. Я. Драздовіч. Крэва. 1929



188. Я. Драздовіч. Ліда. 1929



нікаў» і інш.). У гэтым цыкле таксама добра відаць паступовае ўдасканальванне майстэрства, эвалюцыя стылю мастака — ад канкрэтна-бытавой да сінтэтычна-абагульняючай графікі. Тое ж самае наглядаецца ў аркушах альбомаў «Ліда» і асабліва «Крэва». Гэта ўжо не проста «натурныя замалёўкі», а паэтычныя вобразы-сімвалы, вобразы-абагульненні. Глыбокае і арганічнае пачуццё гістарызму, якое Драздовіч здолеў удыхнуць у выявы помнікаў, уздымае іх над будзённасцю; у асобных яго малюнках гратэскна «ачалавечваюцца» рэшткі старажытных веж, ператвораных мастаком у загадкавыя міфічныя істоты, якія, узняўшы галовы над бяскрайнімі палеткамі, руінамі сцен і шэрымі сялянскімі хатамі, здаецца, хочуць загаварыць, паведаць праўду аб нашым сярэдневякоўі (аркуш «Руіны Крэўскага замка» з альбома «Крэва»).

Кампазіцыя аркушаў набывае карцінную панарамнасць, замкі адлюстраваны ў прасторы — шырока, велічна, паэтычна. Пярэдні план больш распрацаваны тонкімі штрыхамі, задні ледзь адзначаны лёгкім контурам. Такім прыёмам Драздовіч дасягае глыбіні, трохмернасці выявы. Далягляды ў малюнках мастака напоўнены адчуваннем прасторы, дыханнем радзімы, паэтычным бачаннем аўтара. Вось, напрыклад, аркуш «Паўночна-заходняя сцяна Лідскага замка» (альбом «Ліда»). Зпявечаны войнамі і часам фрагмент замка нібы таямнічы загадкавы карабель «плыве» сярод пясчаных адхонаў; як зачараваныя глядзяць на яго шэрыя сялянскія хаты, якія нізка схіліліся перад старажытным веліканам. Кампазіцыя створана з адмысловай фантазіяй упэўненай спрактыкаванай рукой. У адрозненне, напрыклад, ад Напалеона Орды, які, малюючы по-

мнікі, часам выступаў перад гледачом бясстрасным фіксатарам бачанага, які «здымае кальку» з натуры, Драздовіч, наадварот, укладвае ў малюнак душу, паэтызуе выяву, уздымае яе над будзённасцю.

Значнай выразнасці дасягае Драздовіч і ў малюнках гальшанскіх гарадзішч (канец 30-х гадоў). Лепшыя з іх па майстэрству выканання і чысціні асобнага «драздовічскага» стылю не саступаюць творам старых майстроў. Гэта — класіка нашай графікі.

189. Я. Драздовіч.
З серыі «Лідскі замак». 1929

У іх выдатнае пачуццё кампазіцыі, сілуэта, архітэктонікі, пейзажу і разам з тым вялікая дакладнасць ліній, штрыха, пераканаўчасць малюнка. Цікава, што на асобных графічных аркушах намаляваны ледзьве не кожная цаглінка, травінка, каласочак, пясчынка; і тым не менш малюнак скрозь захоўвае цэласнасць і нідзе не дробіцца на фатаграфічны «пералік» дэталей. Уражвае рэдкі лаканізм мастакоўскай манеры: пакладзена роўна столькі штрыхоў, колькі трэба — ніводнага лішняга. Пры гэтым аркушы непаўторна святочныя, урачыстыя, захоўваюць шчырасць і чалавечую цеплыню. Такім яркім, пераканаўчым малюнкам мог валодаць толькі чалавек з выдатнымі прыроднымі здольнасцямі, тэмпераментам і фантазіяй, беспамылковым вокам і моцнай бездакорнай рукой.

На помнік дойлідства Драздовіч глядзіць адначасова вачыма мастака, этнографа і паэта. Дзіўны сплаў этнаграфічнай дакладнасці і бездакорнага густу — адметныя рысы яго малюнкаў. Адлюстраваныя ім помнікі, дрэвы, вежы заўсёды моцна стаяць на зямлі, яны як бы ўраслі ў яе. Пры гэтым зямля заўсёды трактуецца ім у прасторы, па сцежках, якія пралеглі на курганах, здаецца, можна прайсці. Яго архітэктурныя ландшафты маюць другі, трэці, а часам і чацвёрты план. Краявід Драздовіча дыхае гісторыяй, а вежы замкаў, курганы напоўнены нейкай унутранай сілай, хоць знешне яны спакойныя.

Графічны стыль Драздовіча вельмі своеасаблівы, адметны. Ён мадэліруе форму кароткімі роўнымі ці крыху закругленымі штрыхамі, якія нагадваюць мазкі імпрэсіяністаў. Паказваючы дрэва, мастак імітуе штрыхом лісце; малюючы зямлю, дае кароткімі штрыхамі траву, а кропкамі — пясок. Як пісалася ўжо, ён часам з аднолькавай увагай мадэліруе пярэдні і задні планы. Аднак прадметы задняга плана, нягледзячы на досыць дэталёвую апрацоўку, ніколі не «лезуць» на гледача, а дадзены ў перспектыве, «сядзяць» на сваім месцы.

Пераважная большасць малюнкаў Драздовіча зроблена на паперы тушшу пяром. На асобных малюнках там-сям з-пад тушы відаць лёгкія алоўкавыя абрысы. Гэта сведчыць, што спачатку Драздовіч усю кампазіцыю накідваў алоўкам, а пасля непасрэдна па алоўку заканчваў работу тушшу пяром. Штрых выразны, смелы, чытальны — узнікае ўражанне, што ён рабіў свае творы для друку.

Нямала працаваў Драздовіч і ў тэхніцы акварэльнага жывапісу. Большасць акварэльных аркушаў, што захаваліся, датуюцца 30—40-мі гадамі. Нярэдка гэта краявіды род-

190. Я. Драздовіч. Фантастычны замак. 1931

най мастаку Дзісеншчыны, аркушы з загадкавымі назвамі: «Аута», «Мнюта», «Гінь-возера», «Гародня», бясконцыя лясы, палеткі, блакітныя азёры. Вельмі часта ў акварэлях Драздовіча мы бачым і помнікі дойлідства: кляштары, манастыры, касцёлы. Але тут яны даюцца ўжо невялікім планам, выдатна ўпісваюцца ў навакольны пейзаж («Беразвечча», 1926). Нягледзячы на невялікі памер, асобныя акварэлі вабяць эпічнасцю, шырынёй бачання, што зноўтакі дасягаецца панарамнай карціннай кампазіцыяй. Мастак як бы хоча адразу схапіць і паказаць у адным аркушы ўвесь родны край, усю сваю вялікую радзіму. Некаторыя акварэлі зроблены як бы на адным дыханні. У іх шмат душэўнай цеплыні, унутранага мастакоўскага хвалявання, настрою, паэтычнасці.

Радзей звяртаўся Я. Драздовіч да графічнага партрэта. Але паказаны на персанальнай выстаўцы ў Мінску (1979) «Партрэт паэта Я. Пачопкі» пераконвае, што мастак выдатна адчуваў характар чалавека і, відаць, умеў добра перадаваць знешняе падабенства [87]. Галава паэта ў профіль дадзена буйным планам. Намалявана яна проста, без слядоў напружанасці і разам з тым выразна і пераканаўча. Пры гэтым добра перададзены псіхалагічны стан паэта — задуменнасць, унутраная засяроджанасць і чалавечнасць.

Цікавай старонкай у творчасці Я. Драздовіча з'яўляецца кніжная графіка. Яшчэ ў 1914 г. ён выканаў вокладку да зборніка вершаў К. Буйло «Курганная кветка». У 1923 г. зрабіў шэраг ілюстрацый для свайго рамана «Гарадольская пушча». Чорна-белая ілюстрацыйная графіка мастака (нярэдка арнаментальная па стылю) зазнала ўплыў пецярбургскага «Свету мастацтва».

У цэлым Я. Драздовіч, нягледзячы на адсутнасць прафесійнай школы, дасягнуў у сваёй творчасці сапраўдных вышынь. Глыбокі змест, сапраўдная народнасць, рэдкая працаздольнасць і універсальнасць ставяць яго ў лік лепшых тагачасных мастакоў. У многім трагічны лёс мастака не даў яму магчымасці здзейсніць усе свае задумы [88]. Але і тое, што Драздовіч паспеў зрабіць, было пад сілу толькі сапраўднаму таленту.

Некалькі іншы характар маюць творы другога выдатнага графіка Заходняй Беларусі — Язэпа Міхайлавіча Горыда (1896—1939). Яго творчасць пакуль што слаба вывуча-

[87] Аб гэтай выстаўцы гл.: Шматаў В. Мастацкі сусвет Язэпа Драздовіча // Літ. і мастацтва. 1979. 8 чэрв.

[88] У 30-я гады Я. Драздовіч у творчасці фактычна быў пазбаўлены «правоў грамадзянства». Ніякай падтрымкі з боку Саюза мастакоў БССР не меў, у мастацкіх выстаўках не ўдзельнічаў.

191. Я. Горыд.
Каму што, а беларусу... 1926

на, чакае сваёй ацэнкі. Гэта, несумненна, адзін з самых значных прадстаўнікоў беларускай мастацкай школы. Выдатны рысавальшчык, ён у той жа час нямала працаваў у жывапісе (станковым і манументальным), скульптуры, добра валодаў лінарытам, літаграфскай тэхнікай, быў выдатным мастаком кнігі. Але ярчэй за ўсё Горыд выявіў сябе ў масавапубліцыстычнай графіцы, карыкатуры, якая складае вялікі, важны і пакуль што зусім не ацэнены раздзел выяўленчай творчасці Заходняй Беларусі.

Нарадзіўся Я. Горыд у 1896 г. у Адэсе [89]. Два гады быў вольным слухачом мастацкага факультэта Віленскага універсітэта (1923—1925), пазней каля году (1928) вучыўся ў Парыжы (магчыма, у прыватнай студыі) [90]. Значны ўплыў на фарміраванне індывідуальнага стылю Я. Горыда мела творчасць Ежы Гопэна — аднаго з заснавальнікаў аддзялення графікі на мастацкім факультэце Віленскага універсітэта. М. Сеўрук, які пазней таксама браў урокі ў гэтага графіка, згадвае, што «Гопэн моцна клапаціўся аб нашых работах. Сядзеў амаль увесь час з намі, дапамагаў палепшыць тэхнічны бок гравюр, дапамагаў пры падрыхтоўцы лакаў, пры траўленні афортаў, сачыў за друкаваннем гравюр. Гаварыў аб сутнасці гравюр, аб кампазіцыі чорных і белых плям» [91]. Аўтар гэтых успамінаў згадвае таксама, што малюнку Я. Горыд вучыўся ў Л. Сляндзінскага — мастака, выхаванага на традыцыях класіцызму і італьянскага кватрачэнта, прыхільніка абагульненай, лаканічнай трактоўкі натуры з завершанай формай, якая пераканаўча адлюстроўвала структуру чалавечага цела, але не мела нічога агульнага з натуралізмам [92]. Гэтыя творчыя прынцыпы ад-

192. Невядомы аўтар. Адно з нашых
балючых жаданняў. 1925

---

[89] Продкі мастака паходзяць, відаць, з Заходняй Беларусі (Віленшчыны, Гродзеншчыны). Горыды сустракаюцца сярод удзельнікаў паўстання, высланых Мураўёвым-вешальнікам у Томскую губерню (Гл.: Ліс А. Пякучай маланкі след. Мн., 1981. С. 4—5).

[90] Пасля вяртання з Парыжа Я. Горыд зрабіў у Вільні персанальную выстаўку, на якой экспанаваліся ў асноўным малюнкі. Выканаў роспісы для аднаго з віленскіх банкаў (гл.: Сеўрук М. Успаміны. Захоўваюцца ў асабістым архіве аўтара).

[91] Цыт. па кн.: Ліс А. Пякучай маланкі след. С. 12.

[92] Сеўрук М. Успаміны.; Шматаў В. Міхась Сеўрук. Мн., 1980. С. 13.

чуваюцца і ў малюнках вучняў Л. Сляндзінскага, у тым ліку Я. Горыда. Праўда, як і Я. Драздовіч, скончанай адукацыі Я. Горыд не атрымаў, што, несумненна, адбілася на яго некалькі эскізных, нібы экспромтных работах, якім часам не хапае завершанасці. Але выдатны прыродны талент відаць у энергіі і сіле горыдаўскага малюнка, яркай народнасці вобразаў, тэмпераменце творцы. Мастацкі стыль Горыда просты і лаканічны.

Асабліва плённай была дзейнасць Горыда ў жанры карыкатуры, дзе яго мастацкае дараванне выявілася найбольш ярка. З 1926 па 1928 г. ён сістэматычна друкаваў свае сатырычныя малюнкі на старонках часопіса «Маланка», які выдаваўся ў Вільні па ініцыятыве Беларускай сялянскай рабочай грамады (БСРГ)[93].

Сярод карыкатурыстаў «Маланкі» акрамя Горыда былі Я. Драздовіч, В. Сідаровіч, М. Васілеўскі, І. Маразовіч і інш.[94]

Сатырычная графіка «Маланкі», бясспрэчна, адна з самых яскравых старонак у гісторыі нашага выяўленчага мастацтва. Яна вылучаецца шырокім тэматычным дыяпазонам, злабадзённасцю, разнастайнасцю і багаццем выяўленчых сродкаў.

Акрамя карыкатур на старонках «Маланкі» нярэдка друкаваліся бытавыя замалёўкі, якія яскрава адлюстроўвалі палітычныя падзеі і жыццё працоўных Заходняй Беларусі. Сюжэтна-тэматычныя кампазіцыі ў большасці выпадкаў мелі сатырычны падтэкст.

Я. Горыд быў найбольш таленавітым і творча актыўным мастаком часопіса. Яго палітычна завостраныя, выразныя па форме карыкатуры трапна выкрывалі прадстаўнікоў пануючых класаў, дзяржаўнай адміністрацыі Польшчы на чале з маршалкам Пілсудскім, антынародную сутнасць буржуазных міністраў, клерыкальных дзеячаў, прадажных журналістаў, паслугачоў санацыйнага рэжыму з ліку «сваіх» беларускіх згоднікаў.

Сярод работ іншых карыкатурыстаў «Маланкі» малюнкі Я. Горыда вылучаліся і мастацкімі якасцямі:

193. В. Сідаровіч. Два пасты. 1926

[93] Часопіс неаднаразова канфіскоўваўся, прычынай нярэдка служылі вострыя карыкатуры. У 1928 г. яго выданне было забаронена (гл.: Говін С. В. Друк Заходняй Беларусі (1921—1939). Мн., 1974. С. 45—48).

[94] Некаторыя мастакі «Маланкі» падпісвалі свае карыкатуры манаграмамі («Ю. Ш.», «ГІЗ», «Р. С.»). Устанавіць прозвішчы манаграмістаў пакуль што не ўдалося.

прадуманай кампазіцыяй, у якой кожная дэталь працуе на тэму, пераканаўчым малюнкам, простым і ў той жа час выразным, лаканізмам. Працаздольнасць мастака была вельмі прыкметнай: у асобных нумарах ён змяшчаў па пяць малюнкаў. Графічны почырк мастака за гады супрацоўніцтва ў «Маланцы» зазнаў пэўную эвалюцыю. Першыя карыкатуры некалькі эскізныя, накідныя; больш познія, захоўваючы лаканізм графічнай мовы, вылучаюцца цэласнасцю кампазіцыі, яркімі псіхалагічнымі характарыстыкамі вобразаў, умелай святлоценявой мадэліроўкай формы. Сакрэт поспеху малюнкаў Я. Горыда і ў тым, што вобразы ў яго амаль заўсёды глыбока нацыянальныя. У постацях сейбіта, жняі, касца, селяніна або рабочага заўсёды адчуваецца глыбокае веданне тыпажу і побыту народа, асабліва вяскоўцаў.

Да ліку творчых удач можна аднесці карыкатуры «Святочныя падарункі беларусам» [95]. Перад навагодняй ёлкай у выглядзе Дзеда Мароза — Пілсудскі, які нясе беларусам свае дары: «унію», «беспрацоўе», «голад», «падаткі» і інш. «Дзед Мароз» падаецца сатырычнымі сродкамі. Смелая экспрэсіўная штрыхоўка спалучаецца з маляўнічымі заліўкамі тушшу, якія акцэнтуюць «святочную ёлку» з яе злавеснымі падарункамі.

Актуальнасцю і палітычнай вастрынёй вылучаецца карыкатура «Як мае выглядаць на практыцы новы прэсавы дэкрэт» [96]. Пісьменніку гэты дэкрэт на замок зачыніў вусны, рэдактара пасадзіў за краты... Карыкатура выканана некалькі эскізна, сыра, але задума мастака выказана ў ёй ярка, адназначна. Штрых смелы, упэўнены, манера выканання экспрэсіўная.

У сатырычных малюнках на бытавыя тэмы Я. Горыд адлюстроўваў жыццё беларусаў пад уладай памешчыкаў і буржуазіі. На малюнку — бойка, дакладней — збіванне членаў Беларускай сялянска-работніцкай грамады якое адбываецца ля яе будынка [97]. Беларускі селянін звяртаецца да паліцэйскага:

«Чаму вы людзей не бароніце? Бачыце, нейкія жулікі на нас напалі...»

Паліцэйскі: «Гэта не жулікі, а канфідэнты і асаднікі, а бараніць вас — «грамадзістаў» — мне не сказана».

Карыкатура высмейвае «раўнапраўе» ў буржуазнай Польшчы, пад выглядам якога ажыццяўляўся ўціск беларускага нацыянальнага руху. Эскізная, накідная манера, якой тут карыстаецца Я. Горыд, вабіць жывасцю, здаецца, малюнак выкананы непасрэдна з натуры. Але Горыд у карыкатурах не проста пасіўны назіральнік, рэгістратар тых ці іншых палітычных падзей. Адметнасць яго стылю ў тым, што ў яго малюнках ярка выяўлены адносіны да адлюстраванага. Сімпатыі Я. Горыда заўсёды на баку працоўных, алоўкам і пяром ён адстойвае інтарэсы беларусаў.

Паказальная карыкатура «На прадвесні выбараў» — адна з лепшых работ мастака [98]. Шырокі, амаль панарамны краявід: палеткі, лес і хаты ля небакраю — тыповы беларускі пейзаж. На пярэднім плане араты ў белым адзенні за плугам, а над ім у прасторы неба адзін за другім лятаць драпежныя буслы. Драпежныя — бо на іх доўгіх шыях таблічкі з візітнымі карткамі польскіх буржуазных і дробнабуржуазных партый: «Эндэцыя», «Пяст», «ППС», «Вызваленне».

Карыкатура створана Я. Горыдам пасля разгрому і забароны прагрэсіўных беларускіх арганізацый, калі

[95] Маланка. 1926. № 17. С. 1.
[96] Там жа. С. 8.
[97] Там жа. С. 5.
[98] Маланка. 1927. № 8. С. 1.

ў пошуках спажывы ў Заходнюю Беларусь рынуліся агітатары і прапагандысты польскіх партый. Сэнс малюнка дапамагае зразумець подпіс пад ім: «Вясна. У паветры выбарамі пахне. З чужых краёў лятуць буслы шукаць спажывы. А беларус усё працуе і працуе...»

Вобраз беларуса дадзены ў малюнку з вялікай сімпатыяй. Высокі, у белым адзенні, ён з сумам пазірае на чужых драпежных буслоў.

Адстойваючы інтарэсы працоўных, Я. Горыд выкрывае і прадажных журналістаў — паслугачоў санацыйнага рэжыму. На малюнку «На заваяванне Заходняй Беларусі»[99] паказана хісткасць пазіцыі беларускіх газет «Беларуская доля», «Беларускае слова», «Беларускі дзень». Кампазіцыя імітуе вядомую карціну А. Васняцова «Тры асілкі»: «рыцары» з паланафільскага абозу» апынуліся на дарозе ля надмагілля з надпісам: «З панамі пойдзеш — панскім слугой будзеш».

Малюнак зроблены лёгка, як бы на адным дыханні. Лаканічны, дакладны штрых, смелыя лёгкія заліўкі тушшу, выразныя лініі — усё падпарадкавана мэце стварыць яркі, запамінальны вобраз.

Гэту ж тэму Я. Горыд развівае ў карыкатуры «Ціха, дзеці, ціха»[100], якая высмейвае рэдактараў прыслужніцкіх газет. Аголеныя немаўляткі «Беларускі дзень» і «Беларускае слова» гадуюцца малаком маткі-полькі. Апошняя звяртаецца да сваіх гадунцоў: «Ціха, вы, смаркачы, бо вось плескача дам! Адной маткі малако сасеце, дык павінны жыць згодна і пакорна».

Я. Горыд выдатна адчувае кампазіцыю. Галоўнае, найбольш істотнае ў задуме ён выяўленча акцэнтуе, падпарадкоўваючы яму ўсё астатняе, другаснае, як, напрыклад, у карыкатуры «Нічога не змянілася, дый не зменіцца»[101]. Злева на фоне сціплага краявіду з млынам і пахілай хатай — беларускі селянін. А справа — вагі буржуазнага ўрада, на якіх важкія падаткі, што непасільнай ношай кладуцца на плечы беларуса. Малюнак лаканічны, мінімальнай колькасцю мастацкіх сродкаў (ліній, штрыхоў, плям) мастак дасягае моцнага эмацыянальнага ўздзеяння.

Апрача карыкатур на старонках часопіса «Маланка» Я. Горыд змясціў значную колькасць вясковых краявідаў у тэхніцы лінарыта. Яны выкананы ў абагульненай манеры, эскізна, без той дэталізацыі, якая ўласціва ўсім вядомым работам Драздовіча.

Я. Горыд — адзін з аўтараў выдатнага літаграфскага партрэта Янкі Купалы (1923). Малюнак выкананы Н. Сасноўскай (1895—1979)[102] і пераведзены Горыдам у літаграфію. Гэта адзін з самых ранніх эстампных партрэтаў песняра. Нягледзячы на пэўныя недахопы (плоскаснасць выявы і «рэпрадукцыйнасць» літаграфскага выканання), ён дагэтуль застаецца лепшым прыжыццёвым графічным партрэтам Янкі Купалы. Размножаны ў віленскай друкарні Ласкова гэты партрэт песняра быў шырокавядомы ў Заходняй Беларусі.

На старонках «Маланкі» Горыд змясціў таксама значную колькасць станковых твораў. Гэта пейзажы, выкананыя ў тэхніцы лінарыта. Па мастацкіх якасцях яны ніжэй за яго карыкатуры. Штрых часам грубы, хоць, праўда, смелы і энергічны. Манера

---

[99] Маланка. 1927. № 7. С. 1.
[100] Маланка. 1928. № 1. С. 1.
[101] Маланка. 1926. № 15. С. 1.
[102] Сасноўская Ніна Аляксандраўна вучылася ў Віленскай рысавальнай школе (1910—1911), была вольнай слухачкай на мастацкім факультэце Віленскага універсітэта (1919—1921). На пачатку 20-х гадоў працавала выкладчыцай беларускай мовы ў Віленскай беларускай гімназіі (Янка Купала: Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1986. С. 548).

Горыда лаканічная, абагульненая, ён амаль не дэталізуе выяву.

Цікавая, але, на жаль, яшчэ мала вывучана газетна-часопісная і кніжная графіка Горыда. Першай кнігай, якую ён аформіў, быў «Беларускі дзіцячы спеўнік» (1925) А. Грыневіча. Пазней зроблены вокладкі для кніг М. Васілька «Шум баравы» (1929), М. Танка «Журавінавы цвет» (1937), Р. Шырмы «Беларускія народныя песні»; ілюстраваў беларускія календары, часопісы «Маланка», «Родныя гоні», «Заранка», газету «Родны звон» і інш.

Скупымі, лаканічнымі сродкамі Горыд умеў стварыць яркі і запамінальны выяўленчы вобраз. Паказальная вокладка да першага песеннага зборніка Р. Шырмы «Беларускія народныя песні»: над беларускім краявідам з кронамі дрэў у аблоках лунаюць песенныя запісы, ноты. Ёсць у гэтым лаканічным, амаль плакатным малюнку і рамантычная ўзнёсласць, і пэўны драматызм, сіла і напружанасць выканання.

У цэлым уклад Я. Горыда ў беларускае мастацтва глыбокі і значны. Як і Я. Драздовіч, ён з'яўляецца адным з самых яркіх прадстаўнікоў нашай мастацкай школы, які заслугоўвае асобнага, манаграфічнага даследавання.

Адначасова з Я. Горыдам у часопісе «Маланка» ў якасці карыкатурыста супрацоўнічаў І. Маразовіч (псеўданім Янка Маланка). Гэта таксама быў вельмі здольны прадстаўнік сатырычнай графікі, вострыя, злабадзённыя малюнкі якога вылучаюцца глыбінёй задумы, вобразнасцю, выразнай графічнай мовай. Цікавая карыкатура, дзе ён звяртаецца да кампазіцыі з двух малюнкаў [103]. На першым у цэнтры — беларускі селянін, які жахліва пазірае на сквапныя, пражэрлівыя рукі, што з усіх бакоў цягнуцца да яго: «Дай! Дай! Дай!» — гэта патрабаванні буржуазнага ўрада Пілсудскага, бюракратаў, чыноўнікаў, папоў, ксяндзоў. «Штодзень працягваюць да мяне дзесяткі рук з дамаганнем — Дай! Дай! Дай!» — гаворыць подпіс. На другім малюнку той жа селянін трымае ў руках «Дэкларацыю аб адкрыцці беларускіх школ». Але яго патрабаванні не выкананы, на гэты раз рука міністра асветы працягвае яму... дулю.

Калі б І. Маразовіч пакінуў нам толькі адзін гэты сатырычны малюнак, яго імя і творчасць не маглі б не зацікавіць мастацтвазнаўцаў — настолькі трапная, глыбокая, надзённая яго карыкатура. Яна вабіць не толькі вялікай актуальнасцю тэмы, але і выдатным выкананнем. Скупымі штрыхамі мастак дасягае рэдкай выразнасці і экспрэсіўнасці. З сапраўднай сімпатыяй адлюстраваны ў ёй беларус у характэрнай нацыянальнай вопратцы.

Мала мы пакуль што ведаем і пра В. Сідаровіча, сатырычныя малюнкі якога таксама з'яўляліся на старонках «Маланкі». Як і І. Маразовіч, ён часам звяртаўся да карыкатур, у якіх сюжэт разгортваўся паступова. У працы «Два пасты» [104] на першым малюнку паказаны «праўдзівы пост»: пасярэдзіне беднай сялянскай хаты з выбітымі шыбамі змарнелы, худы і галодны беларускі селянін. Хата пустая, голая; прывідам глядзіцца сярод галечы вечны працаўнік. На наступным малюнку — другі «пост»: у шыкоўнай абстаноўцы п'юць і смачна закусваюць паны — сталы згінаюцца ад смачнай ежы.

Кампазіцыя гэтай карыкатуры пабудавана на кантрасце. З вялікай сімпатыяй паказаны беларускі селянін, які супрацьпастаўляецца тлустым панам.

Да графікі нярэдка звярталіся і жывапісцы Заходняй Беларусі. Значнае месца займала яна ў творчасці

[103] Маланка. 1926. № 15. С. 1.

[104] Маланка. 1926. № 7. С. 4.

194. М. Сеўрук. Лета. 1938. ДММ БССР

М. Сеўрука [105]. Цяжка прыгадаць іншага беларускага жывапісца, які б з аднолькавым поспехам пісаў акварэллю, працаваў у дрэварыце, афорце, медзярыце, кніжнай графіцы і малюнку. Многія гравюры майстра сёння ўжо сталі класічнымі.

Як мастак-прафесіянал М. Сеўрук мала меў сабе роўных. Выдатны рысавальшчык, ён у той жа час цудоўна кампанаваў свае творы, валодаў добрай тэхнікай.

У рэчышчы рамантычнага рэалізму выкананы М. Сеўрукам станковыя гравюры. На іх ва ўсёй сваёй бязлітаснай праўдзе паўстае нялёгкае жыццё працоўных. Але не матывы роспачы і адчаю, а вера ў чалавека, яго будучыню, шчырае мастакоўскае захапленне людзьмі працы пануюць тут. Сялянская праца — асноўная тэматыка графічных і алейных твораў М. Сеўрука. Да ліку лепшых з іх адносіцца дрэварыт «Вяртанне з працы» (1938). Стройная сялянская дзяўчына надвячоркам вяртаецца з поля дамоў. У працавітых руках капаніца, кошык з бульбай. Сціплы задуменны твар, навярэджаныя рукі. У постаці адчуваюцца сіла і грацыя. Аркуш закампанаваны і награвіраваны выдатна. Жывыя разнастайныя штрыхі пераканаўча перадаюць фактуру зямлі, крутыя аблокі на небе, пластыку вобраза, сціплае адзенне працаўніцы. Гэта, думаецца, лепшая ксілаграфія ў беларускай графіцы.

Праўдай жыцця, глыбокім эмацыянальным зместам уражвае і дрэварыт «Лета» (1938). На пярэднім плане кампазіцыі стомленая жняя, пры-

---

[105] У «Пераліку твораў» мастака, складзеным у 1976—1978 гг., названа 100 работ: малюнкаў (у тым ліку вугалем, сангінай), гравюр на дрэве, лінарыце, метале. Храналагічна спіс выглядае так: 30-я гады — 47 работ, 40-я — 30, 50-я — 13, 60-я — 17; 70-я — 3 (Сеўрук М. Пералік твораў. Захоўваецца ў архіве аўтара).

лёгшы на зямлю, корміць дзіця. Побач, нізка схіліўшыся, працуе старая жанчына. У кантрастным супастаўленні вобразаў прачытваецца глыбокі сэнс твора, выкананага смелай, упэўненай рукой таленавітага майстра.

Сярод медзярытаў мастака вылучаецца «Пейзаж рамантычны» (1937) — бурлівы, неспакойны, дынамічны па манеры выканання; сярод лінарытаў — «Хаты пад Вілейкай» (1937) — вельмі цёплы па настрою твор, выкананы жыва, у стылі абразной гравюры.

У 1936 г. М. Сеўрук зрабіў адметную па кампазіцыі вокладку да зборніка вершаў Максіма Танка «На этапах»: доўгую і сумную беларускую дарогу, што ўецца між задуменных палеткаў і шэрых сялянскіх хат, жорстка і няўмольна перагарадзіў штык. Гэта, несумненна, адзін з лепшых твораў беларускай кніжнай графікі тых часоў [106].

«Цынкаграфскі голад» прымушаў мастакоў Заходняй Беларусі выконваць вокладкі ў тэхніцы лінарыта — адзінага даступнага ў той час друкарскага матэрыялу. У гэтай тэхніцы зроблена вокладка да зборніка песень Р. Шырмы «Наша песня» (1938). Спяваючы жніўную песню, дзяўчына-беларуска жне жыта. Меладычныя лініі, якімі акрэслена пастава маладой жняі, здаецца, перадаюць саму рытміку народнага песеннага меласу.

195. М. Сеўрук. Хаты пад Вілейкай. 1937. ДММ БССР

Да 30-х гадоў адносіцца манумен-

[106] Больш падрабязна аб графічных творах М. Сеўрука гл.: Шматаў В. Ф. Ён жыў у Нясвіжы // Літ. і мастацтва. 1979. 6 ліп.

тальная графічная серыя партрэтаў сангінай, у адмысловай скульптурнай форме якіх заўважаюцца ўрокі Л. Сляндзінскага. Партрэтная серыя М. Сеўрука, па сутнасці, не мае ў нашым мастацтве аналогій. (Толькі

196. М. Сеўрук. Вокладка зборніка вершаў М. Танка «На этапах». 1936

П. Сергіевіч у алоўкавых эцюдах да палатна «Кастусь Каліноўскі» ў нечым набліжаецца да Сеўрука). Але малюнкі апошняга, думаецца, больш моцныя, уражлівыя, нацыянальна адметныя. Яны зачароўваюць гледача глыбінёй адлюстравання характараў і паэтызацыяй чалавечай асобы, мастакоўскім захапленнем чалавечай годнасцю («Вясковая дзяўчына ў хустцы», 1935; «Партрэт юнака», 30-я гг.; «Юная», 1944; «Жняя», 1944).

Сярод акварэльных работ мастака асабліва высокай ацэнкі заслугоўвае серыя «Купальшчыцы» (30-я гг.). Невялікія па памерах лісты прываблівауць высакароднай каларыстычнай гамай, пластыкай прыгожых, крыху стылізаваных фігур, кампазіцыйным майстэрствам. Перад намі, здаецца, эскізы да манументальных фрэсак; выявам цесна на лісце паперы, і яны як бы просяцца ў вялізную залу, на сцяну.

У цэлым графічная спадчына М. Сеўрука вялікая і значная. Высокі прафесіяналізм і мастацкая культура вызначаюць яго работы сярод твораў астатніх мастакоў.

У галіне графікі плённа працаваў таксама жывапісец Пётра Сергіевіч, які аформіў зборнікі вершаў М. Машары «На сонечны бераг» (1934), «Вяселле» (1934), «На прадвесні» (1935), зрабіў вокладкі да заходнебеларускага часопіса «Нёман» (1932, № 2, 3). Цікавыя таксама замалёўкі Сергіевіча беларускіх тыпаў — падрыхтоўчыя малюнкі да карцін, прысвечаных Кастусю Каліноўскаму [107].

Сярод заходнебеларускіх графікаў варта ўвагі і творчасць М. Васілеўскага, які выдатна аформіў падручнікі С. Паўловіча «Першыя заняткі», «Пішы самадзейна» (1929) і інш. Ілюстрацыі зроблены любоўна, з добрым веданнем нацыянальнага побыту, этнаграфіі, народнай творчасці. І хоць у асобных малюнках адчуваецца рука аматара, але праўдзівасць, вялікая непасрэднасць кампенсуюць гэты недахоп.

Плённа працавалі ў графіцы і Кузьма Чурыла, мастакі з Беластока Ю. Краеўскі, І. Кршчаноўскі, К. Малярэвіч, Х. Тыбер і інш. У 1940 г. творы мастакоў Беластока былі паказаны на спецыяльнай выстаўцы ў Мінску. Крыху пазней яны дэманстраваліся ў Маскве на дэкаднай вы-

---

107 Танк М. Зб. тв.: У 4 т. Мн., 1968. Т. 4. С. 414—415.

стаўцы. Як адзначалася ў тагачасным друку, на гэтых выстаўках асабліва ўражвалі работы Ю. Краеўскага. Тэма яго кампазіцый — паказ жыцця працоўнага селяніна і гарадской галечы пад прыгнётам буржуазна-памешчыцкай Польшчы (аркушы «За пару бульбін», «Да апошняга подыху», «Газета», «Сялянская забастоўка», «Шэсце сялян» і інш.).

«Трэба было валодаць рэвалюцыйнай мужнасцю і сілай свядомага змагара, каб ва ўмовах жорсткага тэрору, які панаваў у панскай Польшчы, так недвухсэнсоўна і рашуча паказаць рэчаіснасць, як гэта зрабіў мастак»[108],— пісалася пра творы Ю. Краеўскага ў беларускай прэсе. Яшчэ больш высока ацэньвала творы Краеўскага маскоўская крытыка: «Краеўскі зусім не дбае пра самагодную прыгажосць малюнка, у яго няма ніводнага штрыха, пакладзенага з чыста эстэцкім любаваннем. Яго штрых усхваляваны, гарачы і нецярплівы, бо ён раскрывае праўду, выкрывае. Разам з тым гэта майстэрскі штрых, ён вырывае з рэчаіснасці роўна столькі, колькі трэба... Аловак Краеўскага валодае тонкім пачуццём меры» [109].

197. М. Сеўрук. Жняя. 30-я гг. ДММ БССР

Ю. Краеўскі аднолькава ўдала адлюстроўваў жыццё заходнебеларускіх і вёсак, і гарадоў. Яго творы напоўнены настроем глыбокага спачування простаму чалавеку.

Удала выступіў на выстаўцы, прысвечанай Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве, і беластоцкі графік І. Кршчаноўскі. Яго мяккія, «бархатныя» па манеры выканання афорты «Старыя шахты», «Маці», «Прытулак для старых» вылучаліся псіхалагічнай глыбінёй, сапраўдным драматызмам.

Выдатным рысавальшчыкам, майстрам літаграфіі быў і К. Малярэвіч. Яго работа «Беспрытульныя дзеці» ўражвае не толькі кампазіцыйным майстэрствам, але і моцным малюнкам, уменнем перадаць псіхалогію маленькіх герояў.

Мастацтва Заходняй Беларусі — значны і вельмі яркі, каштоўны скарб нашай нацыянальнай культуры. Багацце і разнастайнасць мастацкіх відаў і жанраў, адносна высокі прафесіяналізм, а галоўнае, праўда народнага жыцця, клопатамі і інтарэсамі якога жылі Я. Драздовіч, Я. Горыд, М. Сеўрук, П. Сергіевіч і многія іншыя, робяць іх творчасць важкім здабыткам беларускай мастацкай школы.

---

[108] Літ. і мастацтва. 1940. 11 лют.

[109] Искусство. 1940. Ноябрь-декабрь С. 50—51.

ЛІТАРАТУРА

КЛАСІКІ МАРКСІЗМА-ЛЕНІНІЗМА

Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии // Соч. 2-е изд. Т. 4. С. 419—459.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: В 2 т. 4-е изд. Т. 1. М., 1983; Т. 2. М., 1983.

К. Маркс и Ф. Энгельс о молодежи. М., 1972.

Энгельс Ф. Анти-Дюринг // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 1—338.

Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 269—317.

Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 23—178.

В. И. Ленин и изобразительное искусство: Документы. Письма. Воспоминания. М., 1977.

Ленин В. И. Государство и революция: Учение марксизма о государстве и задачи пролетариата в революции // Полн. собр. соч. Т. 33. С. 1—120.

Ленин В. И. Левонародничество и марксизм // Полн. собр. соч. Т. 25. С. 235—237.

Ленин В. И. Великий почин // Полн. собр. соч. Т. 39. С. 1—29.

Ленин В. И. О национальной гордости великороссов // Полн. собр. соч. Т. 26. С. 106—110.

Ленин В. И. О литературе и искусстве. 5-е изд. М., 1976.

Ленин В. И. О культуре и искусстве: Сб. ст. М., 1976.

Ленин В. И. О культуре. 2-е изд. М., 1985.

Ленин В. И. Задачи Союза молодежи: Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза молодежи 2 октября 1920 г. // Полн. собр. соч. Т. 41. С. 298—318.

Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Полн. собр. соч. Т. 12. С. 99—105.

Ленин В. И. Философские тетради // Полн. собр. соч. Т. 29.

Ленин В. И. Экономика и политика в эпоху диктатуры пролетариата // Полн. собр. соч. Т. 39. С. 271—282.

В. И. Ленин о культурной революции. М., 1967.

В. И. Ленин об идеологической работе. М., 1964.

КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 8, 9, 10. М., 1972.

Материалы XXVII съезда Коммунистической партии Советского Союза М., 1986.

АГУЛЬНЫ РАЗДЗЕЛ

Бабосов Е. М. Духовный мир советского человека. Мн., 1983.

Барысевіч Ф. В. Ленін У. І. аб культурнай спадчыне // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 2. С. 6—9.

Беларускае мастацтва: Зб. ст. і матэрыялаў. Мн., 1962.

Белорусское искусство: Библиогр. справочник. Вып. 1. Изобразительное искусство. Живопись. 1965.

Белорусское искусство: Сб. ст. и материалов. Мн., 1957.

Белоруссия. Мн., 1982.

Брест. Мн., 1978.

Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972.

Віцебск. Мн., 1977.

Віцебшчына: Зб. арт. Віцебск, 1925. Т. 1; Віцебск, 1928. Т. 2.

Вобраз У. І. Леніна ў беларускім мастацтве: Зб. арт. Мн., 1970.

Всеобщая история архитектуры: В 12 т. М., 1975. Т. 12. Кн. 1: Архитектура СССР. 1917—1970; М., 1977, кн. 2: Архитектура зарубежных социалистических стран.

Всеобщая история искусств: В 6 т. М., 1966. Т. 6. Кн. 1—2: Искусство 20 века.

Выяўленчае мастацтва Беларусі: Зб. арт./ Склад. Л. М. Дробаў. Вып. 1. Мн., 1977; Вып. 2/Склад. В. Ф. Шматаў. Мн., 1981.

Герасимович П., Никифоров П. Изобразительное искусство Белорусской ССР. М., 1957.

Гісторыя беларускай савецкай літаратуры 1917—1941 гг. Мн., 1965. Т. 1.

Гісторыя Беларускай ССР: У 5 т. Мн., 1973. Т. 3: Перамога Вялікай Кастрычніцкай сацыялістычнай рэвалюцыі і пабудова сацыялізму ў БССР (1917—1937 гг.); 1975. Т. 4: Беларусь напярэдадні і ў гады Вялікай Айчыннай вайны Савецкага Саюза (1938—1945 гг.).

Гісторыя Камуністычнай партыі Савецкага Саюза. Мн., 1959.

Гісторыя Мінска. Мн., 1967.

Глебка П. Ф. Пытанні гісторыі, філалогіі і мастацтва: Зб. арт./Склад. Н. І. Глебка і К. А. Цвірка. Мн., 1974.

Гомель. Мн., 1972.

Горбунов В. В. В. И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974.

Грабарь Т. Ф. Культурная революция в СССР — составная часть ленинского плана построения социализма. М., 1968.
Дзяржаўны мастацкі музей БССР [Альбом] /Склад. П. М. Герасімовіч, І. А. Рэсіна. Мн., 1979.
Декада белорусского искусства и литературы в Москве 11—21 февраля 1955 г.: Сб. материалов/Сост. А. Кучар, В. Стельмах. Мн., 1955.
Искусство Советской Белоруссии. М.; Л., 1940.
История гражданской войны: В 5 т. М., 1960. Т. 5.
История искусств всех времен и народов. Л., 1929.
История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1972. Т. 7: Искусство народов СССР от Великой Октярьской социалистической революции до 1941 г.
История исторической науки в СССР 1917—1967 гг. (Библиография). М., 1980.
Кабанов П. И. История культурной революции в СССР. М., 1972.
Камшалова А. Комсомол и культура. М., 1973.
КПСС о культуре, просвещении и науке. М., 1972.
Крупская Н. К. О культурно-просветительской работе: Избр. ст. и речи. М., 1957.
Крупская Н. К. Вопросы народного образования. М., 1918.
Луначарский А. В. Ленин о народном образовании: Сб. ст. и выступлений. М., 1960.
Малевич К. Супрематизм. Витебск, 1920.
Малевич К. О новых системах в искусстве. Витебск, 1919.
Мастак и сучаснасць: Зб. арт./Склад. У. Бойка. Мн., 1975.
Мастацтва Савецкай Беларусі: Зб. дакументаў і матэрыялаў у 2-х т. Мн., 1976. Т. 1.
Народное образование в СССР: Сб. документов 1917—1973 гг. М. 1974.
Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960.
Победа Великой Октябрьской революции. М., 1974.
Роль искусства в формировании и развитии советского образа жизни/Под общ. ред. С. В. Марцелева. Мн., 1979.
Рейнгардт Л. Я. Современное западное искусство: Борьба идей. М., 1983.
Силиванчик П. П. Деятельность Коммунистической партии Белоруссии по осуществлению культурной революции в республике (1919—1937). Мн., 1961.
Советская культура: История и современность: Сб. ст. М., 1983.
Социалистический образ жизни и современная идеологическая борьба. М., 1976.
Сучков Б. Действенность искусства. М., 1978.
У. І. Ленін у выяўленчым мастацтве Беларусі [Альбом]/Склад. П. М. Герасімовіч. Мн., 1978.
Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство: Ст. и очерки. М., 1975.
Шчакаціхін М. На шляхах да новага беларускага мастацтва // Полымя. 1927. № 2.
Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва ў гістарычнай і археалагічнай літаратуры // Адб. з «Полымя». 1927. № 6. С. 166—190.
Шчакаціхін М. Беларускае мастацтва да 10-гадовага юбілею Кастрычніка // Полымя. 1927. № 7.
Шчакаціхін М. Нарысы гісторыі беларускага мастацтва. Мн., 1928. Т. 1.

АРХІТЭКТУРА

Архитектура жилых и общественных зданий: Сб. науч. тр. Киев. 1978.
Архитектура и градостоительство: Докл. к XXIV науч. конф. 27 янв. 1966 г. Ленинград. Л., 1966.
Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии. Мн., 1957.
Архитектура Советской Белоруссии. М., 1986.
Балыко А. Е. Народные традиции в застройке белорусских сел // Строительство и архитектура Белоруссии. 1978. № 2. С. 11—12.
Белогорцев И. Д. Некоторые вопросы белорусской архитектуры // Строительство и архитектура. 1983. № 5. С. 132—139.
Воинов А. А. История архитектуры Белоруссии: Сов. период. Мн., 1975.
Воинов А. А., Самбук С. Ф. Дом правительства Белорусской ССР. Мн., 1975.
Заслаўскі Я. Архітэктура сёння і заўтра // Полымя. 1975. № 1. С. 178—193.
Заславский Е. Л. Общественные центры районных населенных мест БССР. М., 1963.
Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Мн., 1984—1988.
Евтух В. Г. Величественные планы капитального строительства // Строительство и архитектура Белоруссии. 1981. № 1. С. 1—8.
Егоров Ю. А. Градостроительство Белоруссии. М., 1954.
Егоров Ю. А. Ансамбль в градостроительстве СССР. М., 1961.
Иконников А. В. Архитектура города. М., 1972.
Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. М., 1971.
Кацер М. С. Белорусская архитектура: Ист. очерк. Мн., 1956.

Кищик Ю. Н. Традиции и проблемы формирования силуэта города // Строительство и архитектура Белоруссии. 1975. № 3. С. 34—37.
Косенко Ю. Освоение наследия как средство гуманизации архитектурной среды // Архитектура СССР. 1978. № 4. С. 46—51.
Лесик А. Современное использование памятников архитектуры: Из опыта Украины // Архитектура СССР. 1977. № 5. С. 43—51.
Лысенко А. В. Главная улица Минска. Мн., 1963.
Морозов В. Ф. Архитектура Гомеля начала XIX века // Строительство и архитектура Белоруссии. 1979. № 4. С. 22—24.
Назаренко Б. Эстетические особенности застройки сел Белоруссии // Архитектура СССР. 1975. № 12. С. 42—46.
Осмоловский М. С. Минск: Градостроительство столицы Советской Белоруссии. Мн., 1952.
Сычев А. В. Охрана природы и архитектуры: Градостроительные аспекты рационального использования ландшафта Белоруссии. Мн., 1978.
Чантурия В. А. Архитектурные памятники Белоруссии. Мн., 1982.
Чарняўская Т. І. Архітэктура Віцебска: З гісторыі планіроўкі горада. Мн., 1980.
Чарняўская Т. І. Архітэктура Магілёва: З гісторыі планіроўкі і забудовы горада. Мн., 1973.

ЖЫВАПІС

Аладава А. В. Павел Нікіфаравіч Гаўрыленка. Мн., 1963.
Аладова Е. В. Иван Осипович Ахремчик. М., 1960.
Беларуская акварэль [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. А. А. Бяспалы. Мн., 1978.
Беларускі пейзажны жывапіс [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. Р. Ф. Шаура. Мн., 1982.
Беларускі савецкі жывапіс [Альбом]/Склад. і аўт. тэксту А. В. Аладава. Мн., 1978.
Белорусское изобразительное искусство [Альбом]/Сост. Е. Аладова, А. Василевская, Н. Туровников. Авт. текста А. Замошкин. М., 1950.
Белорусское искусство: Сб. ст. и материалов. Мн., 1957. Вып. 1; 1960. Вып. 2; 1962. Вып. 3.
Бойка У. Беларуская палітра дваццатага стагоддзя: Эцюды. Мн., 1976.
Бойка У. Маўклівая размова. Мн., 1964.
Дробов Л. Н. Живопись Советской Белоруссии (1917—1975). Мн., 1979.
Дробаў Л. М. Сучасны беларускі партрэт. Мн., 1982.
Зайцев Е. Партийность и народность — основа творчества // Коммунист Белоруссии. 1963. № 5. С. 23—26.
Заславская О. Художник земли белорусской // Искусство. 1963. № 7. С. 30—36.
Заславская О. Виталий Константинович Цвирко. М., 1960.
Изобразительное искусство Белорусской ССР. М., 1960.
Карнач П. А. Дэкарацыйнае мастацтва музычнага тэатра БССР. Мн., 1973.
Карнач П. А. П. В. Масленікаў. Мн., 1973.
Карнач П. А. С. Ф. Нікалаеў. Мн., 1970.
Карнач П. А. Евгений Чемодуров. Мн., 1984.
Карнач П. А. Творчасць Янкі Купалы ў выяўленчым мастацтве // Весці АН БССР. Сер. грамад. навук. 1972. № 5. С. 42—47.
Коваленко О. С. Монументальное искусство Советской Белоруссии. Мн., 1987.
Коган М. О. Начало живописной абстракции. Витебск, 1920.
Крепак Б. Мастацкі летапіс рэспублікі. Мн., 1974.
Люторович П. В. Искусство Советской Белоруссии. Мн., 1959.
Масленікаў П. В. Беларускі савецкі тэматычны жывапіс. Мн., 1962.
Мисюк А. Е. Белорусская советская портретная живопись (1917—1967). Мн., 1986.
Нацюрморт: Творы беларускіх жывапісцаў [Альбом]/Склад. П. М. Герасімовіч. Мн., 1982.
Орлова М. А. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960.
Осипов Д. Федор Александрович Модоров. М., 1968.
Прокопцов В. И. В поисках красоты и гармонии. Мн., 1988.
Сурский О. А. Май Вульфович Данциг. Мн., 1976.
Сучаснае беларускае мастацтва: Пуцевадзіцель па аддзелах сучаснага беларускага малярства і разьбярства/Склад. М. Шчакаціхін. Мн., 1928.
Тураўнікаў М. В. К. Бялыніцкі-Біруля. Мн., 1959.
Шматаў В. Ф. Міхась Філіповіч. Мн., 1971.
Шныпаркоў А. М. Пётр Серапіёнавіч Крохалеў. Мн., 1978.
Якуб Колас в творчестве художников [Альбом]/Авт. и сост. Ю. А. Карачун. Мн., 1982.
Янка Купала в творчестве художников [Альбом]/Авт. текста и сост. Ю. А. Карачун. Мн., 1982.

ГРАФІКА

Абрамский И. Это было в Витебске // Искусство. 1964. № 10.
Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и исследования. М., 1964.

Агитпоезда ВЦИК. М., 1920.
Бескин О. Живопись и графика Белорусской ССР // Искусство. 1940. № 11—12.
Бродский В. Я., Земцова А. М. Соломон Борисович Юдовин. Л., 1962.
Варшаўскі Л. Беларуская графіка // Сел. газ. 1940. 17 чэрв.
Віцебск у гравюрах С. Юдовіна. Віцебск, 1928.
Выставка работ художников г. Белостока: Рисунок, графика, живопись [Каталог]. Брест, 1941.
Вольскі В. Творчасць мастака Я. Мініна // Мастацтва і рэвалюцыя. 1933. № 1—2.
Ганчароў М. І. Сяргей Раманаў. Мн., 1979.
Генін Д. Выяўленчае мастацтва на дэкадзе // Літ. і мастацтва. 1940. 23 лют.
Герасімовіч П. Анатоль Мікалаевіч Тычына. Мн., 1961.
Каталог 1-й художественной выставки подотдела «ИЗО» художественного отдела Главполитпросвета БССР. 1921, сентябрь.
Каталог 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. Мн., 1925.
Кастелянский А. Изобразительное искусство БССР. М.; Л., 1932.
Керзін М. Аб мастацкім тэхнікуме // Віцебшчына. Віцебск, 1925. Т. 1.
Машковцев К. Искусство Советской Белоруссии // Творчество. 1939. № 11.
Назімава І. В. М. А. Савіцкі. Мн., 1973.
Обращение УНОВИСа // Витебские известия губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. Витебск, 1920. № 17.
Певзнер Л. Давид Павлович Генин. М., 1972.
Першая выстаўка мастацкага афармлення кнігі ў БССР [Каталог]. Мн., 1934.
Русская ксилография за 10 лет. Л., 1927.
Тычына А. Экслібрыс нашага мінулага // Літ. і мастацтва. 1971. 20 кастр.
Церашчатава В. В. Беларуская савецкая кніжная графіка (1917—1941). Мн., 1978.
Ціхановіч Я. Настаўнікі і вучні // Літ. і мастацтва. 1967. 8 жн.
Федоров-Давыдов А. Выставка произведений К. С. Малевича. М., 1929.
Фурман І. П. Беларускае мастацтва на выстаўцы «Графічнае мастацтва СССР» // Сав. Беларусь. 1927. № 119.
Фурман І. П. Віцебскія мастакі-гравёры. Віцебск, 1928.
Шматаў В. Ф. Беларуская графіка 1917—1941 гг. Мн., 1975.
Шматаў В. Ф., Тычына А. М. Беларускі кніжны знак. Мн., 1975.
Шматаў В. Ф. Беларуская станковая графіка. М., 1978.

СКУЛЬПТУРА

Белорусская советская скульптура [Альбом]/Авт. вступ. ст. и сост. И. М. Елатомцева, И. И. Кравченко. Мн., 1973.
Беларуская савецкая скульптура са збораў Дзяржаўнага мастацкага музея БССР: Каталог/Склад. А. С. Наркевіч. Мн., 1978.
Бойка У. А. Глебаў Аляксей Канстанцінавіч. Мн., 1974.
Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962.
Елатомцева И. М. Монументальная летопись эпохи. Мн., 1969.
Елатомцева И. М. Очерки по истории белорусской советской станковой скульптуры. Мн., 1974.
Иванов И. В. Скульптура и город. М., 1975.
Кацер М. С. Скульптура Советской Белоруссии. Мн., 1958.
Куратов И. Советская скульптура: Краткий очерк. М., 1964.
Лапцевич Л. Г. Ленинский план монументальной пропаганды в Белоруссии. Мн., 1983.
Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии: Краткий очерк. Мн., 1982.
Никифоров П. А. К. Глебов. М., 1960.
Німенко А. В. Українська радянська скульптура. Київ, 1960.
Орлова М. А. Андрей Онуфриевич Бембель. М., 1958.
Петерсон Э. А. Портретная скульптура Советской Белоруссии. Мн., 1982.
Рогинская Ф. С. З. И. Азгур. М., 1961.
Светлов И. Е. Советский скульптурный портрет. М., 1968.
Советская скульптура наших дней: Сб. ст. М., 1973.
Степанов Г. П. Взаимодействие искусства. Л., 1973.
Тридцать лет советского изобразительного искусства. М., 1948.
Яхонт О. Советская скульптура. М., 1973.

ДЭКАРАТЫЎНА-ПРЫКЛАДНОЕ МАСТАЦТВА

Астрэйка А. Беларускі ткацкі арнамент перабіранай і закладной тэхнікі. Мн., **1929.**
Беларускае мастацкае шкло [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. А. Сурскі. Мн., 1978.
Беларускае народнае адзенне [Альбом]/Аўт. тэксту і склад. М. Ф. Раманюк. Мн., 1981.
Беларускае народнае мастацтва: Ткацтва. Каўрадзелле. Вышыванне. Вязанне. Набойка [Альбом]/Пад рэд. М. Нікіфароўскага. Мн., 1951.

Беларускія народныя тканіны ў зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР [Каталог]. Мн., 1979.
Бутнік-Сіверский Б. С. Українське народне мистецтво. Київ. 1966.
Елатомцева И. М. Художественная керамика Советской Белоруссии. Мн., 1966.
Жук В. И. Современная белорусская керамика: Тенденции развития. Мн., 1984.
Камсюк Н. І. Тэхніка сучаснага хатняга ткацтва на Случчыне // Беларус. этнаграф. зборнік. Мн., 1953.
Курилович А. Н. Белорусское народное ткачество. Мн., 1981.
Мастацтва, створанае народам: Жывапіс, дрэва, саломка, лён, ткацтва, кераміка [Альбом]/Аўт. уступ. арт. і склад. В. Г. Гаўрылаў і І. М. Паньшына. Мн., 1978.
Милюченков С. А. Белорусское народное гончарство. Мн., 1981.
Палеес А. Ткацтва на Беларусі // Беларусь. 1947. № 3.
Паньшина И. Н. Декоративно-прикладное искусство. Мн., 1975.
Первая Всероссийская конференция по художественной промышленности, август 1919 г. М., 1920.
Путеводитель по юбилейной выставке 1917—1927 гг. // Искусство народов СССР. М., 1928.
Руткоўскі Е. С. Шляхі развіцця саматужнага ткацтва ў БССР // Зап. адз. прыроды і нар. гаспадаркі. Мн., 1929. Т. 2.
Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацтва [Альбом]. Мн., 1980.
Сахута Я. М. Народная разьба па дрэву. Мн., 1978.
Сахута Е. М., Говор В. А. Художественные ремесла и промыслы Белоруссии. Мн., 1988.
Сахута Е. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Мн., 1982.
Сахута Я. М. Беларуская народная кераміка. Мн., 1987.
Селезнев И. Ф. Дизайн: Проблемы материально-художественной культуры. Мн., 1978.
Трызна Д. С. Беларускія дываны і габелены. Мн., 1983.
Шкут Н. Н. Белорусские художественные промыслы: Изделия из соломки и лозы. Мн., 1985.
Яніцкая М. М. Гісторыя шкляной вясёлкі. Мн., 1986.
Яніцкая М. М. Художественное стекло Советской Белоруссии. Мн., 1989.
Яніцкая М. М. Плюралізм вымагае ўзаемаразумення: Палемічныя нататкі // Мастацтва Беларусі. Мн., 1989. № 7. С. 49—57.

СПІС ІЛЮСТРАЦЫЙ

СПІС СКАРАЧЭННЯЎ

ДММ БССР — Дзяржаўны мастацкі музей Беларускай ССР

ДРМ — Дзяржаўны Рускі музей (г. Ленінград)

ДТГ — Дзяржаўная Траццякоўская галерэя (г. Масква)

МСБК ІМЭФ АН БССР — Музей старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН Беларускай ССР.

ЦДАКР БССР — Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі Беларускай ССР

ЦДАКФД СССР — Цэнтральны дзяржаўны архіў кінафотадакументаў СССР

ЦДАКФФД БССР — Цэнтральны дзяржаўны архіў кінафотафонадакументаў Беларускай ССР

ПАКАЗАЛЬНІК ІМЁН

ЗМЕСТ

ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОГО ИСКУССТВА

В шести томах

Т. 4

1917—1941 гг.

На белорусском языке

Минск. Издательство «Навука і тэхніка»

ГІСТОРЫЯ БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА

У шасці тамах

Т. 4

1917—1941 гг.

Загадчык рэдакцыі *Л. І. Пятрова*
Рэдактар *Л. А. Шрубок*
Мастак *А. К. Шэвераў*
Мастацкія рэдактары: *В. В. Сайчанка, В. А. Жахавец*
Тэхнічны рэдактар *С. А. Курган*
Карэктар *З. Я. Губашына*

ІБ № 3039

Друкуецца па пастанове РВС АН БССР.
Здадзена ў набор 10.05.89. Падпісана ў друк 09.04.90. АТ 04639. Фармат 70×100 1/16. Папера мял. Гарнітура звычайная новая. Высокі друк. Ум. друк. арк. 28,38. Ум. фарб. адб. 140,29. Ул. выд. арк. 30,0. Тыраж 2450 экз. Зак. № 2496. Цана 7 р.
Выдавецтва «Навука і тэхніка» Акадэміі навук БССР і Дзяржаўнага камітэта БССР па друку. 220600. Мінск, Жодзінская, 18, Мінскі ордэна Працоўнага Чырвонага Сцяга паліграфкамбінат МВПА імя Я. Коласа. 220005. Мінск, Чырвоная, 23.